

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

RENATO FERREIRA LOPES

**A ARTE NA VIDA :
JOHAN HUIZINGA E AS IMAGENS NA HISTÓRIA DA
CULTURA**

**GUARULHOS
2018**

RENATO FERREIRA LOPES

**A ARTE NA VIDA:
JOHAN HUIZINGA E AS IMAGENS NA HISTÓRIA DA
CULTURA**

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em
História da Arte
Universidade Federal de São Paulo
Orientador: Cássio da Silva Fernandes

**GUARULHOS
2018**

Lopes, Renato Ferreira

A arte na vida: Johan Huizinga e as imagens na História da Cultura / Renato Ferreira Lopes. Guarulhos, 2018.
12 f.

Dissertação de Mestrado em História da Arte -Universidade Federal de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes.

Título em inglês: Art in life: Johan Huizinga and the images in Cultural History.

1. [Imagem]. [História da Arte]. [História da Cultura]

RENATO FERREIRA LOPES

**A ARTE NA VIDA:
JOHAN HUIZINGA E AS IMAGENS NA HISTÓRIA DA CULTURA**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em História da
Arte

Universidade Federal de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte

Aprovação: ____/____/____ Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes
Universidade Federal de São Paulo

Profª. Drª. Flavia Galli Tatsch
Universidade Federal de São Paulo

Profª. Drª. Naiara dos Santos Damas Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Francisca e José, e minha irmã, Regina, os exemplos de simplicidade, força e dignidade que sempre persigo.

Agradeço também à Fundação Capes e ao corpo docente do Departamento de História da Arte, em especial ao meu orientador Cássio Fernandes, pela confiança, disponibilidade e principalmente pela amizade, sem sua atuação esse trabalho não seria possível.

Sou muito grato aos amigos e amigas que fiz entre 2010 e 2017, na Unifesp, no Theatro Municipal de São Paulo, no Sesc Belenzinho e na Bienal de São Paulo, me vejo diante da impossibilidade de individualizar estes agradecimentos, a extensa lista de nomes que pensei não caberia nesta seção e ainda poderia deixar de fora pessoas importantes para o meu processo. Tenho certeza que tais encontros renderam um aprendizado para toda a vida.

RESUMO

Na visão de Johan Huizinga, o estudo do passado a partir das imagens acessa realidades que os documentos oficiais e as estatísticas não alcançam. Sua tentativa de “ver” a História é a proposta de uma imersão no lado mais sensível dos relatos históricos e o reconhecimento de que os usos e funções das imagens não estão restritos ao universo artístico, mas que surgem constantemente na vida cotidiana e nos sonhos das pessoas do passado e do presente - sem excluir os historiadores cujo trabalho é, segundo Huizinga, após extensa pesquisa “dar forma” ou criar uma imagem de uma realidade pretérita. Neste trabalho acompanharemos sua ideia sobre as imagens na História da Cultura nas primeiras décadas do século XX a partir de conferências, ensaios e da obra que o consagrou nos estudos históricos: *O outono de Idade Média* (1919). Nosso propósito é aproximar o autor ao campo da História da Arte, apresentando o quanto sua visão sobre os modos de apreensão do passado surge estreitamente ligada ao universo artístico.

Palavras-chave: Imagem; História da Arte; História da Cultura

ABSTRACT

In Johan Huizinga's view, the study of the past from the images accesses realities that the official documents and the statistics do not reach. His attempt to "see" history is the proposal of an immersion on the most sensitive side of historical accounts and the recognition that the uses and functions of images are not restricted to the artistic universe, but that arise constantly in everyday life and in the dreams of people of the past and present - not excluding historians whose work is, according to Huizinga, after extensive research to "shape" or create an image of a past reality. In this work we will follow his idea about the images in the History of Culture in the first decades of the twentieth century from lectures, essays and the work of which he consecrated it in the historical studies: *The Waning of the Middle Ages* (1919). Our purpose is to approximate the author to the field of the Art History, presenting how much his vision on the modes of apprehension of the past arises closely linked to the artistic universe.

Keywords: Image; Art History; Cultural History.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. GRONINGEN, BRUGES E LEIDEN: HUIZINGA, AS IMAGENS E A HISTÓRIA	18
1.1. GRONINGEN: O JOVEM HUIZINGA	19
1.2. BRUGES: A EXPOSIÇÃO DOS <i>PRIMITIFS FLAMANDS</i>	22
1.3. O IMAGINÁRIO REVIVALISTA	28
1.4. <i>O ELEMENTO ESTÉTICO DAS REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS</i>	35
1.5. LEIDEN: <i>OS IDEAIS HISTÓRICOS DE VIDA: AS IMAGENS DA HISTÓRIA</i>	46
2. A ARTE DOS VAN EYCK NA VIDA DE SEU TEMPO: AS IMAGENS NA CULTURA	55
2.1. A ARTE DOS VAN EYCK: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	56
2.2. OS <i>PRIMITIFS</i> E A QUESTÃO NACIONALISTA.	64
2.3. OS <i>PRIMITIFS</i> ENTRE O MEDIEVAL E O MODERNO	72
2.4. COMITÊNCIA ARTÍSTICA E HISTÓRIA DA CULTURA: O LEGADO DE JACOB BURCKHARDT	75
2.5. ANDRÉ JOLLES: ENTRE O GÓTICO E O PRÉ-RENOASCIMENTO	90
3. O OUTONO DA IDADE MÉDIA: A ARTE NA VIDA	94
3.1. HUYSMANS E HUIZINGA: <i>FIN DE SIÈCLE</i> E BAIXA IDADE MÉDIA	95
3.2. O OUTONAL SÉCULO XV DE HUIZINGA	101
3.3. A VEEMÊNCIA DA VIDA E O ANSEIO POR UMA VIDA MAIS BELA	103
3.4. O SIMBOLISMO NA VIDA DO SÉCULO XV	112
3.5. A ARTE NA VIDA	121
CONCLUSÃO	139
FONTES	141
BIBLIOGRAFIA GERAL	147

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartaz da Exposição dos Primitivos Flamengos e Arte Antiga de Bruges, 1902	21
Figura 2. Sinal gráfico em homenagem à Mary Vicentia Shorer presente na primeira edição holandesa e na tradução brasileira de 2010.....	24
Figura 3. Cristo na casa de seus pais, Quadro de John Everett Millais, 1849-50, óleo sobre tela, Tate Britain.	34
Figura 4. Mapa-mundi de 1493 de Hartmann Schedel A Ilha Afortunada é assinalada a oeste da costa africana.	49
Figura 5. Mapa do Ducado da Borgonha e dos territórios onde exercia influência	58
Figura 6. Retábulo de Ghent (aberto), 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de BelasArtes, Ghent. Bélgica.	61
Figura 7. Retábulo de Ghent (fechado), 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de BelasArtes, Ghent. Bélgica.	62
Figura 8. Detache da Fonte e alta do Retábulo de Ghent, 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de Belas Artes, Ghent. Bélgica.	63
Figura 9. Retábulo de Bladelin ou Retábulo de Middelburg Aberto, Esquerda: Visão de Augusto, central Nascimento de Cristo, direita, Os três reis magos, Rogier van der Weyden. 1445- 1450, óleo sobre madeira, painel central 91x89 cm, 91x40 cm laterais. Staatliche Museen, Berlim.	76
Figura 10. Detalhe de Pieter Bladelin do Retábulo de Bladelin e detalhe de Felipe o Bom na pagina de Chroniques de Hainault, 1468, 43.9 x 31.6 cm. Bibliothèque royale Albert I, Bruxelas	77
Figura 11. Os sete sacramentos (Retábulo de Chevrot) 1445-1450, Roger van der Weyden, óleo sobre madeira, 200 x 97 cm (painel central), 119 x 63 cm (painéis laterais), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuépia.	79
Figura 12. Madona do Chanceler Rolin, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 66x62, Museu do Louvre, Paris	80
Figura 13. Retábulo de Beaune ou O Juízo final, (fechado), Rogier van der Weyden, 1435, óleo sobre madeira, 220 cm x 548cm, Hôtel-Dieu de Beaune	81
Figura 14. Anunciação, Jan van Eyck, 1435, óleo , transferida da madeira para tela, 93x37, National Gallery of Art, Washington.....	82
Figura 15. Crucificação, Matthias Grünewald, 1523-24, óleo em madeira, 193 x 152, 5 cm, Kunsthalle, Karlsruhe.....	99
Figura 16: Provérbio Holandeses, Pieter Bruegel o Velho, 1559, 117x 163 cm, óleo em madeira, Staatliche Museen, Berlim	119
Figura 17. Detalhe dos Provérbios holandeses de Bruegel, 1559.....	119
Figura 18: Figura 18. Retrato de Margaret Van Eyck, 1439, Jan Van Eyck, óleo em madeira, 32, 6 x 25, 8,cm, Museu de Groeninge, Bruges	123

Figura 19. Retrato de Baudouin de Lannoy, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 26x20 cm, Staatliche Museen, Berlin	124
Figura 20. Detalhe do painel da Madona com o Cônego Joris van der Paele, Jan Van Eyck, 1436, Museu de Groeninge , Bruges	125
Groeninge , Bruges	125
Figura 21: Retrato de Giovanni Arnolfini, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 29x20 cm, Staatliche Museen, Berlim	126
Figura 22: Leal souvenir, Jan van Eyck, 1432, óleo sobre madeira, 34x19 cm, National Gallery, Londres	127
Figura 23: Detalhe da Fonte no alto do Retábulo de Ghent, 1430-1432, Jan van Eyck, Museu de Belas Artes, Ghent. Bélgica	128
Figura 24. Lysbeth van Duvenvoorde, artista desconhecido, c. 1430, óleo em papel velino, 33x21 cm, Rijksmuseum, Amsterdã	133
Figura 25. Retábulo de Meróde (painel direito) Mestre de Flémalle, c. 1427, óleo em madeira, 64,1 x 117, 8 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.	138

Introdução

Mas a história da civilização tem a ver tanto com os sonhos de beleza e com a ilusão de uma vida nobre como os recenseamentos e os impostos. Um pesquisador de hoje que estudasse a sociedade contemporânea a partir do crescimento dos bancos e do transporte, dos conflitos políticos e militares, poderia afirmar no final de seus estudos: encontrei muito pouco sobre a música, que obviamente não significou tanto para essa cultura¹

Não há dúvida de que as palavras de Johan Huizinga em defesa do estudo das representações, dos sonhos e das sensibilidades na disciplina histórica, parecem hoje muito mais aceitáveis que quando surgiram, há quase cem anos atrás. Atualmente, pesquisas nesses campos possuem um lugar de destaque nas Ciências Humanas, mas no início do século passado não foram poucos os que acusaram o suposto “diletantismo” ou “esteticismo” de Huizinga. Sua proposta de descrever a materialização e expressão de pensamentos e sentimentos nas artes e na literatura alargou as fronteiras da História Cultural no século XX, entretanto ele não previu que um dia alguns de seus colegas de ofício chamariam a si próprios de “historiadores das mentalidades” ou “antropólogos historiadores”²

Publicado pela primeira vez na Holanda em 1919, *O outono da Idade Média* foi bem recebido pelo público em geral, mas não causou um impacto imediato entre os historiadores, uma contradição que residia em grande parte no estilo particular do autor cujos “méritos literários”, ao mesmo tempo, pareciam encher o grande público de fascínio e a comunidade científica de desconfiança. Na contramão da produção historiográfica sobre a Idade Média da Holanda, no início do século passado, Huizinga não priorizou os documentos oficiais em seu trabalho. Preferiu “ver” o século XV pelas artes e pela literatura de então, numa descrição que pudesse exprimir o “sentimento da época”³: os sonhos e a vida transcorrida séculos atrás. Esse vitalismo de Huizinga que, segundo Jacques Le Goff, caracterizaria muitos historiadores do início do século XX que não se associavam nem às correntes positivistas nem às marxistas⁴, tentou incluir as sensações na disciplina Histórica, “um corpo vivo num ambiente também

¹ HUIZINGA, J. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 151

² BURKE, P. *Huizinga, profeta de “sangue e rosas”*. In *O outono da Idade Média op. cit.*, p. 604

³ KRUL, W. *In the Mirror of van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages*. Durham: Journal of Medieval and Early Modern Studies, 27;3. Duke University Press.

⁴ LE GOFF, J., *Entrevista de Jacques Le Goff a Calude Mettra*, In *O Outono da Idade Média*. Cosac & Naify, 2010. p.590.

vivo”⁵. Nos anos trinta, em seu país e na vizinha Bélgica, muitos encararam *O outono* como uma obra ultrapassada⁶, uma peça nostálgica, que parecia carregar o espírito das obras dos tempos em que o Medievo era assunto do romantismo literário; um livro nascido velho⁷.

Na França, o descontentamento com a História política das primeiras décadas do século XX, que em suas análises muitas vezes reduzia situações complexas a um simples jogo de poder entre os grandes homens ou países, levou Lucien Febvre e Marc Bloch a fundarem o periódico *Annales d'histoire économique et sociale* em 1929 e reuniu um grupo geralmente chamado de Escola dos Annales. A compreensão desses historiadores sobre a necessidade de uma História mais ampla nascia do reconhecimento da complexidade humana na sua maneira de agir, pensar e sentir, nesse sentido, a obra de Huizinga tinha muito para oferecer. Enquanto, em 1942, Febvre se viu (e foi visto por muitos) como o inaugurador da história das emoções e criticou— ainda que de passagem —Huizinga pelo fato de acreditar que a Idade Média não estava sozinha como a época das paixões violentas⁸, Bloch — disposto a questionar paradigmas mais antigos sobre a Idade Média —adotou as generalizações de Huizinga acerca das emoções medievais e entendeu a Idade Média como “uma civilização na qual as convenções morais ou sociais ainda não exigem que as pessoas bem-educadas reprimissem suas lágrimas e seus arrebatamentos”⁹.

Se, por um lado, após a Segunda Guerra Mundial, com o advento do estruturalismo e dos modelos historiográficos quantitativos, Huizinga e *O outono da Idade Média* parecem ter sido colocados numa espécie de limbo, vistos como algo mais próximo das *belles lettres* do que da disciplina histórica, pouco consultados e raramente levados a sério¹⁰. Por outro, do ano de lançamento até o início da década de 40, surgiram quatro edições holandesas do livro, todas com revisões do próprio Huizinga e traduções para o alemão, francês e inglês¹¹. Feita por F. Hopman em 1924, esta última foi uma versão resumida da obra que deu origem à

⁵ Ibid.

⁶ SIMONS, P.; PETERS, E. *The New Huizinga and the Old Middle Ages*, Speculum, p. 617.

⁷ DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia – Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2013 p.13.

⁸ ROSENWEIN, B.H., *Even the Devil (Sometimes) has feelings: Emocional communities in Early Middle Ages*, The Haskins Society Journal: Studies in Medieval History, The Boydell Press, 2013,

⁹ ROSENWEIN, B.H., *Even the Devil (Sometimes) has feelings: Emocional communities in Early Middle Ages*, *op cit*, p. 2.

¹⁰ SIMONS, P.; PETERS, E. *The New Huizinga and the Old Middle Ages* *op. cit.*, p.9

¹¹ HUGENHOLTZ, F. The Fame of a Masterwork, *Low Countries Historical Review*, vol. 88, n. 2, p.233-245, 1973.

primeira edição em língua portuguesa— única em nossa língua até 2010— realizada por Augusto Belalaira, no ano de 1978, momento em que o olhar sobre autor e sua obra já haviam mudado consideravelmente.

Em meados do século XX, o pensamento de Huizinga sobre o aspecto lúdico da cultura, presente no livro de 1919, mas expresso detidamente em *Homo Ludens* de 1938, influenciou a Internacional Situacionista, grupo de arquitetos e artistas em atividade entre 1957 e o início dos anos 70. O situacionista definia a si mesmo como “indivíduo que se dedica a construir situações”, essa ideia propõe que a vida cotidiana poderia “incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante”¹². Esse coletivo que incluía Guy Debord foi instigado pelas ideias de Huizinga, em especial, a relação entre o ato de jogar e seus ecos nos aspectos mais diversos da cultura. Nas palavras do historiador:

O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontram expressão em palavras e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocráticas eram baseadas em modelos lúdicos¹³

Para ele, a cultura nasceu do jogo e se ela se encontrava em crise – naquele ano que antecedia a Segunda Guerra – era, em grande medida, pelo fato de estar longe de suas raízes. Na década de 1960, os situacionistas sentiam a necessidade de unir vida cotidiana e jogo. Introduzindo a ideia de *homo ludens* proposta por Huizinga, eles denunciavam a urgência de um retorno ao caráter lúdico das cidades, que já sofriam com os processos de gentrificação e planos urbanistas racionalistas que, com frequência, tiravam a vitalidade dos centros urbanos. Uma questão que o historiador holandês partilha com os situacionistas é a convicção de uma interpenetração entre seriedade e brincadeira. O jogo é entendido como uma atividade séria e necessária, longe de utilizar sua concepção apenas como especulação, aqui o objetivo é transformar o homem cotidiano em *homo ludens*, não impor nenhuma oposição entre a vida cotidiana e o lazer¹⁴.

O jogo é percebido como fictício por sua existência marginal se comparado à estafante realidade do trabalho, mas para os situacionistas o trabalho consiste precisamente em preparar futuras possibilidades lúdicas. Talvez surja a tentação de menosprezar a Internacional Situacionista porque ela apresenta aspectos de um

¹² DIAS, JMN.. O grande jogo do porvir:a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Rio de Janeiro Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007, p. 2011

¹³ HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 21.

¹⁴ DIAS, JMN. O grande jogo do porvir:a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano, op cit., p. 213

grande jogo. No entanto, diz Huizinga, já lembramos que a noção de “apenas jogar” não exclui de modo algum a possibilidade de realizar esse “apenas jogar” com muita seriedade¹⁵.

A ideia que hoje podemos entender como fundamental para Huizinga em *Homo Ludens* é rica e sugestiva, principalmente se considerarmos formas sistemáticas de comportamento humano (públicas ou privadas) como "jogos" governados por certas regras, então as estratégias usadas no interior das comunidades de "jogadores" para levar a diante, modificar, ironizar ou subverter a regulação desses jogos podem ser objeto de exame dos historiadores da cultura por sua capacidade de iluminar o modo como estruturas sociais comunicam e moldam o comportamento dos indivíduos. Para Huizinga:

(...)a verdadeira civilização não pode existir sem um certo elemento lúdico, porque a civilização implica a limitação e o domínio de si próprio, a capacidade de não tomar suas próprias tendências pelo fim último da humanidade, compreendendo que se está encerrado dentro de certos limites livremente aceites¹⁶.

Tal atitude se ausentou em fenômenos da Modernidade que Huizinga presenciou durante sua vida como os movimentos nacionalistas, as teorias de pureza racial ou o estabelecimento da sociedade industrial que frequentemente referiam a si mesmas como o único caminho para o futuro e se assentavam na crença no progresso e na razão. Resultados traumáticos desse pensamento foram os grandes conflitos armados do século passado que chocaram o historiador e apareceram implícita ou explicitamente criticados em suas obras. Quando escreveu *Homo Ludens*, o historiador via a ascensão do Nazismo e a atitude característica dos estraga-prazeres de todo tipo – o autoritarismo – era conhecida há muito tempo. De acordo com o pensamento de Huizinga, os regimes totalitários produzem regras fixas e inflexíveis “às quais as comunidades são forçadas a aderir, ao mesmo tempo que “estragam” (suprimindo a improvisação, o individualismo e o jogo) jogos generativos de afirmação da vida dos outros”¹⁷. Para ele a verdadeira civilização sempre exigirá o espírito esportivo, a capacidade de exercer o “*fair play*”, “a boa fé expressa em termos lúdicos”, e que

¹⁵ INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Contribuição para uma definição situacionista de jogo (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 60-61, p.61.

¹⁶ HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 151.

¹⁷ JARDINE, L., *The afterlife of Homo Ludens: From Johan Huizinga to Natalie Zemon Davis and Beyond*, in: JARDINE, L., *Temptations in the archives: Essays in Golden Age Dutch Culture*, Londre, UCL Press, p. 99.

este elemento lúdico “seja puro, que não consista na confusão ou no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé”¹⁸.

Em 1919, essas ideias ainda não haviam sido expressas na sua totalidade, mas parece evidente que a sociedade borgonhesa do século XV que o historiador descreve em *O outono da Idade Média* estava muito mais próxima desse ideal do que a época de Huizinga, que parecia marginalizar a todo custo seus jogos sociais. O modo como as pessoas do fim do Medievo se empenharam em responder a realidade cruel do inevitável sofrimento físico e da morte violenta com rituais elaborados e exageradas exhibições era parte de um grande jogo. O valor cultural de uma existência ritualizada, para ele, é o que dá forma e ritmo à vida, quando ela é transferida para a esfera do drama, surge uma maneira de fazer da vida arte, transformando a experiência sombria para torná-la tolerável.

Diante de tudo isso, o valor das artes e da literatura engrandece, elas se tornam fontes essenciais para se compreender a História por apresentarem tudo o que a frieza dos documentos oficiais e dos números é incapaz de exprimir. As pinturas do século XV que guiaram Huizinga para escrever um clássico da historiografia sobre a Idade Média, “a primeira grande obra da História direta e confessadamente inspirada por fontes visuais”¹⁹, nas palavras do historiador Francis Haskell. Mais do que isso, e ainda segundo Haskell, *O outono da Idade Média*, além de ter sido motivado pelas imagens, também explora as forças e as fraquezas dessa escolha. Esse interesse pode ser atribuído à consciência de Huizinga sobre a presença das imagens e a relação das pessoas de sua época com elas já que pertenceu a uma geração que assistiu o estabelecimento de dois aparelhos – um técnico e outro institucional– extremamente ligados à arte e às ciências Humanas em geral que mudaram drasticamente a cultura: a fotografia e o museu. Ambos colaboravam para um entendimento do passado cada vez mais visual que ocupou Huizinga nos primeiros anos do século XX e foi determinante para suas pesquisas, mas que permanece atual levando em consideração o desenvolvimento das mídias visuais e sua presença nas salas de aula e nos espaços expositivos.

Neste trabalho acompanharemos a ideia de Huizinga sobre as imagens na História da Cultura e aproximaremos o autor ao campo da História da Arte, apresentando o quanto sua visão sobre os modos de apreensão do passado surge estreitamente ligada ao universo

¹⁸ HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, op. cit., p. 151.

¹⁹ HASKELL, F. *Art and History: the legacy of Johan Huizinga*. In: *History and Images: Towards a New Iconology*/ org: BOLVIG, A. & LINDLEY. Tourhout, 2003, Brepols Publishers, p. 11.

artístico. No primeiro capítulo, nossa reflexão partirá do período de formação do autor em sua cidade natal, Groningen, e sua visita à *Exposição dos Primitivos Flamengos em Bruges*, no ano de 1902, uma mostra artística de enormes proporções que foi capaz de mobilizar questões que ultrapassam o universo das artes e toca a esfera social, política e econômica da Bélgica e dos países vizinhos. Evento visitado por Huizinga, foi determinante para o seu interesse na arte e na cultura do século XV borgonhês. Também discutiremos as duas conferências iniciais nas universidades em que o historiador atuou, *O elemento estético das representações históricas* (Groningen, 1905) e *Os Ideais Históricos de vida* (Leiden, 1915), nas palestras observamos a formação de algumas de suas ideias sobre as relações entre a História e as imagens que depois aparecerão desenvolvidas plenamente em *O outono da Idade Média*, de 1919.

Na segunda seção, *A arte dos Van Eyck na vida de seu tempo*: as imagens na Cultura, trataremos do ensaio de 1916 que antecedeu e foi integrado ao livro clássico de Huizinga lançado três anos depois. A partir do cotejo entre a pintura e a literatura presente nesse escrito, fica evidente as linhas gerais da visão do autor sobre o século XV borgonhês e o lugar das imagens não somente na cultura de uma época como no próprio exercício do historiador. Intentamos apontar para as interpretações das principais fontes de Huizinga – as obras de Van Eyck e dos pintores “primitivos” – na História e na História da Arte que se ocupam em atribuir a elas um traço nacional- seja ele francês, belga ou holandês - em comparação com a perspectiva de Huizinga, além de apresentar sua crítica diante da compreensão da pintura nórdica enquanto prenúncio da Arte do Renascimento advinda em grande parte pela parceria com André Jolles.

Na última parte da dissertação, intitulada *O outono da Idade Média*: a arte na vida, dedicamos à imagem outonal do século XV feita por Huizinga, como ela se relaciona com a literatura oitocentista e o quanto as fontes do historiador colaboram para apresentar o tom geral do período. A ritualização da vida de corte, os protocolos das relações sociais e a organização da realidade orientada por um senso de extremo apego aos mínimos detalhes da criação divina são todas questões que refletem o simbolismo medieval e “anseio por uma vida mais bela”: a reação daquela sociedade diante da dura existência em um ambiente tão hostil, uma atitude que Huizinga chamou de “veemência da vida”. A inserção da arte de Van

Eyck e seus contemporâneos nessa atmosfera revela uma abordagem original da História da Cultura capaz de promover ricos debates com o campo de estudos histórico-artísticos.

1. GRONINGEN, BRUGES E LEIDEN: HUIZINGA, AS IMAGENS E A HISTÓRIA

O Outono de Idade Média surgiu da “necessidade de entender melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, compreendê-los em seu relacionamento com a vida da época”²⁰. É assim que Johan Huizinga define o propósito de sua obra no prefácio da primeira edição do livro publicado em 1919. Sua tentativa de “ver” a História é a proposta de uma imersão por um lado mais sensível dos relatos históricos que se refletiu no reconhecimento da criação de imagens enquanto um fenômeno que não se restringe ao universo artístico, mas que se manifesta constantemente na realidade cotidiana e nos sonhos das pessoas do passado e do presente — sem excluir os historiadores cujo trabalho é, segundo ele, após extensa pesquisa, “dar forma” ao que já passou. Tal convicção, expressa já no início de sua carreira como historiador, foi essencial para o particular estilo do *Outono da Idade Média*. Para além da adoção da arte e da literatura como fontes para o conhecimento histórico — da descrição de sentimentos e pensamentos nelas materializados — haveria uma condição que aproximava os ofícios de artistas e historiadores. Condição essa que não residia somente nos resultados apresentados em prosa, atividade compartilhada entre o estudioso de história e os literatos, mas também nos estímulos na imaginação dos leitores, a sugestão de imagens, que ambos dependem para a eficácia de suas tarefas

O processo iniciado nos primeiros anos do século XX, que parte do jovem Johan Huizinga - doutor desde 1897 com tese sobre o teatro indiano antigo²¹ - até se tornar o professor da Universidade de Leiden, que no ano seguinte ao fim da Primeira Grande Guerra publica uma obra que se tornou um estudo clássico sobre Idade Média do Norte da Europa, pode ser encarado como o desenvolvimento de uma ideia em torno das imagens e sua relação com a História e com a vida. Acreditamos que sua proximidade com as artes durante seus anos de formação foi determinante para muitas de suas conclusões posteriores enquanto historiador da Cultura.

Neste capítulo destacaremos o significativo papel da *Exposição dos Primitivos Flamengos e Arte Antiga de Bruges*, no ano de 1902. Este evento é de grande relevância por

²⁰ HUIZINGA, J. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p.6

²¹ Título da tese *Vidûshaka no teatro indiano* (*Vidûshaka in het indisch toneel*)

várias razões: mais que demonstrar o apreço do historiador pelas imagens, atesta a importância histórico-cultural das exposições e dos museus no início do século passado, instituições que só cresceram ao longo de todo o Novecentos e foram palco de intensos debates que extrapolaram o campo artístico. Também nos dedicaremos a duas conferências proferidas pelo autor nos anos de 1905 e 1915, aulas inaugurais nas universidades de Groningen (*O elemento estético das representações históricas*) e Leiden (*Os ideais históricos de vida*), ocasiões em que Huizinga expôs seu pensamento a respeito das relações entre as imagens artísticas e os processos na constituição do conhecimento histórico.

1.1. Groningen: O Jovem Huizinga

Johan Huizinga nasceu em 1872, na pequena Groningen, no norte da Holanda. Filho de um professor universitário e descendente de uma longa linhagem de pastores menonitas, durante a adolescência teve um grande interesse pela mitologia e o estudo de línguas, primeiramente as clássicas e, mais tarde, as semíticas. Nesse momento teve contato com as obras de Max Müller e do antropólogo E.H. Tylor, cujo livro *Primitive Culture* exerceu uma influência duradoura em sua vida intelectual.²² No fim da década de 80 do século XIX, Huizinga sonhava em ser um orientalista. Quando chegou o momento de decidir-se sobre o que cursaria no Ensino Superior, o jovem escolheu Línguas Semíticas na Universidade de Leiden. Porém, considerada materialmente inviável na opinião de seu pai, a escolha foi descartada e, em setembro de 1891, matriculou-se na Universidade de sua cidade natal para o estudo de Letras Holandesas, algo que, como disse em suas memórias, incluía quase tudo que não fosse considerado “clássico” ou “oriental”²³.

Ao lembrar desse momento de sua vida, o autor diz surpreender-se “com um quase total desinteresse não só por matemática e filosofia, como por ciência em geral”; esse sentimento, muito diverso de seus colegas de universidade, o acompanhou por toda a vida²⁴. O perfil apresentado pelo historiador na autobiografia terminada em 1942 é de um “romântico”²⁵, em

²² HUIZINGA, J. *My path to History*. In: *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959. p. 250

²³ Ibid, op cit, p. 250.

²⁴ Ibid, op cit. p. 251.

²⁵ NOODEGRAAF, J. On light and sound: Johan Huizinga and the nineteenth-century linguistic. In: *The Dutch Pendulum. Linguistics in the Netherlands 1740- 1900*. Münster: Nodus Publikationen, p. 130-158, 1996 p. 2

suas próprias palavras, “um sonhador incorrigível”, que em muitas tardes na Groningen do fim do século XIX permitia à mente “vagar fora dos confins da vida diária para uma espécie de estado etéreo de bem-aventurança”²⁶. Naqueles anos não era um ávido leitor – na realidade, nunca se considerou um²⁷ – sentia possuir um repertório disperso, quando ingressou na universidade “tinha lido um mínimo de Shakespeare, alguns escritores alemães, mas nada além do mais familiar – Schiller, um pouco de Goethe, Heine, alguns fragmentos de poesia e quase nada de literatura francesa”²⁸.

Ao terminar o curso de Letras Holandesas em outubro de 1893, Huizinga estava apto a lecionar História, Geografia e Língua Holandesa. A instituição que sem muitas dificuldades concedia aos alunos a certificação para lecionar, não era tão flexível em relação à pós-graduação. Para conseguir o grau de mestre em língua e literatura holandesa, os candidatos teriam que provar que eram familiarizados com os princípios de Sânscrito²⁹. Esse não era propriamente um problema para o jovem que naquele momento desejava estudar filologia comparada e era interessado na cultura indiana. Em 1895, para aprimorar seus conhecimentos em linguística, decidiu ir à Universidade de Leipzig, no Norte da Alemanha, para estudar com Karl Brugmann, o grande estudioso das línguas Indo-germânicas de então. A experiência não se deu de acordo com o esperado, a abordagem que a instituição privilegiava não o satisfazia³⁰. No início do ano seguinte, 1896, escreveu, já de volta a Groningen, sua tese intitulada *A expressão das sensações de luz e som nas línguas indo-germânicas*. Sobre ela, o autor diz ter se baseado muito mais em seus conhecimentos de literatura do que na pesquisa filológica, lamenta não conseguir ter ido além da abordagem puramente formal e etimológica que viu na Alemanha.³¹

Sua carreira como professor se inicia na escola do Haarlem, que o desafiou a oferecer um quadro geral da disciplina para jovens com idade entre 12 e 14 anos. Em paralelo, ele ainda mantinha seus estudos sobre a cultura indiana, depois, passou a se aprofundar cada vez mais na pesquisa histórica. Realizou um breve estudo sobre o deus védico Varuna e, ainda, sobre o pássaro Charadrius, inspirado por uma ilustração em *Art religieux du treizième siècle en*

²⁶ HUIZINGA, J. My path to History, *op. cit.*, p. 253.

²⁷ “I was no great bookworm, nor have I since become one”. HUIZINGA, J. My path to History, *op. cit.*, p. 251.

²⁸ HUIZINGA, J. My path to History. *Op cit.*, p.251

²⁹ NOODEGRAAF, J. On light and sound: Johan Huizinga and the nineteenth-century linguistic, *op. cit.*, p.2

³⁰ That (...) was much more than I could swallow”. HUIZINGA, J. My path to History, *op. cit.*, p.256

³¹ Ibid p. 257

France, livro do historiador da arte francês Emile Mâle. Seu casamento com Mary Vicentia Schorer, em 1902, também representou uma grande mudança em sua vida. A esposa - filha do prefeito de Middelburg - teria sido responsável pela aproximação do historiador com o sul dos Países Baixos, onde ele e a companheira teriam experimentado uma realidade “van eykica” na Zelândia do início do século XX.³² Já em 1903, quando se tornou professor não remunerado de História da Índia Antiga na Universidade de Amsterdam, percebe que seu “coração e sua alma” não estavam mais no oriente³³. Diferente dos seus colegas orientalistas, não nutria o ávido desejo de visitar o Ganges ou o Indo. Pareceu-lhe cada vez mais claro que “o tesouro que buscava estava perto de suas mãos – no Ocidente Medieval”³⁴. Apesar de considerar que sua mudança se deu por questões práticas, o historiador coloca uma experiência que agiu decisivamente para deixar de lado os estudos orientais: a visita à *Exposição dos pintores primitivos flamengos em Bruges* (Figura 1).

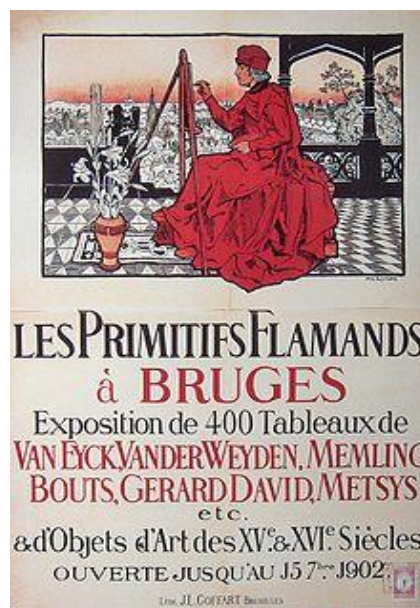


Figura 1. Cartaz da Exposição dos Primitivos Flamengos e Arte Antiga de Bruges, 1902

³² VAN DER LEM, A. Como surgiu O Outono da Idade Média. In: HUIZINGA, J. O Outono da Idade Média. São Paulo Cosac & Naify, 2010, p. 608

³³ HUIZINGA, J. My path to History, *op. cit.*, p. 251.

³⁴ HUIZINGA, J. My path to History, *op. cit.*, p. 266

1.2. BRUGES: A EXPOSIÇÃO DOS *PRIMITIFS FLAMANDS*

Em 1902, essa cidade podia ver vista em *Bruges-la-Morte*, romance de Georges Rodenbach, publicado dez anos antes. Surgia ali quase humana, não só como um cenário, mas como uma *personnage essentiel*³⁵ da trama do autor simbolista: um belga que vivia em Paris, admirador e amigo de Mallarmé. Conta a história do melancólico Hughes Viane, um viúvo desesperado que encontra na “erma, abafada e moribunda Bruges a analogia perfeita para seu sofrimento”³⁶. O trabalho de Rodenbach foi um marco no sentido de unir a literatura com um dos maiores fenômenos do século XIX, a fotografia. Na obra, o escritor selecionou fotografias da cidade de um banco de imagens comercial francês para ilustrar sua narrativa, enfatizando seu efeito nostálgico com as imagens dos edifícios góticos refletidos nas águas calmas dos canais da Província. Mas todo o pioneirismo de Rodenbach, talvez não tenha sido tão bem-visto pelo poder municipal; quando morreu o autor, Rodin se ofereceu para homenageá-lo com uma estátua na cidade, o que seus dirigentes recusaram. Provavelmente, pesou contra o escritor a sua imagem de Bruges, muitas vezes identificada com a morte e uma religiosidade mórbida e por tê-la descrito em francês, e não em flamengo, algo que feria o orgulho regional. Apesar de não possuir nenhuma relação direta com Huizinga ou seu trabalho, o caso de Rodenbach - além de revelar um pouco do ambiente cultural do continente europeu em que as imagens e os discursos nacionalistas surgem imbricados – possui pelo menos dois temas em comum com o historiador nas primeiras décadas do século XX. O primeiro é sutil ao leitor: a viuvez do autor em 1914 que surge discreta no *Outono da Idade Média* em forma de um sinal gráfico que homenageia a falecida Mary Vicentia Huizinga-Schorer³⁷ (figura 2). Já o segundo é aquilo que marca definitivamente a concepção de Huizinga de História da Cultura: a força evocativa das imagens.

A visita de Johan Huizinga à *Exposição dos pintores primitivos flamengos em Bruges*, aproxima o historiador a debates que envolvem a dimensão cultural de uma mostra artística

³⁵ RODENBACH, G. *Bruges-la-Morte*. Paris, Éditions du Boucher, 2005, p. 4.

³⁶ LEZARD, N. “A brief glimpse of Bruges”. *The Guardian* Londres, 05 de janeiro 2008, Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2008/jan/05/fiction4>> . Acesso em: 7 janeiro 2018.

³⁷ Presente na edição holandesa de 1919 e na publicação brasileira de 2010.

que ultrapassam a perspectiva do entretenimento ou da pura fruição estética, frequentemente associados a eventos dessa natureza. De fato, um olhar mais detido sobre esse episódio revela o quanto as narrativas em torno das obras de Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden e Hans Memling, entre outros consagrados artistas do Norte europeu dos séculos XV e XVI foram o epicentro de discussões não só estéticas, mas políticas, éticas, sociais e identitárias.

Intitulado *Exposição dos Primitivos flamengos e de Arte antiga de Bruges*, esse evento foi a tentativa de reunir obras de nomes consagrados da arte dos Países Baixos dos séculos XV e XVI junto a uma grande variedade de artigos do período. Nos moldes das Exposições Universais de Londres, Manchester e Paris do século anterior, dava-se atenção à materialidade e à mão de obra envolvida na produção de objetos de funcionalidades práticas e estéticas, mas era evidente a predileção pelos últimos, por apresentar uma hierarquia que favorecia os artistas em detrimento dos artesãos – algo que se alinha ao crescimento dos museus enquanto instituições que privilegiavam a fruição estética³⁸. Talvez, a semelhança com as exposições universais resida mais no seu teor nacionalista, uma vez que ocorreu no ano das comemorações do sexto centenário da Batalha de Courtrai, acontecimento que marcou a vitória de trabalhadores flamengos sobre os poderosos cavaleiros do Reino da França, em 1302, algo que, segundo alguns, teria sido símbolo de uma identidade belga muito antes da fundação do Estado Nacional.

A Bruges do início do século XX vestia-se de neogótico desde o século anterior. Após a década de 1830, marcada pela Revolução Belga, que criou um estado independente do Reino dos Países Baixos em 1831, o que se viu foi um período em que esse novo país experimentou consolidação e prosperidade sustentado, por um lado, pela Revolução Industrial e, por outro, pela cruel colonização no continente africano. Nesse momento, o Estado belga estava empenhado em demonstrar sua soberania e forjar uma identidade histórica e cultural. Isto se deu em grande medida nas festas citadinas e religiosas, nos programas iconográficos dos canteiros decorativos das cidades cujas praças frequentemente homenageavam seus “homens ilustres”.

³⁸ HAYUM, A. *The 1902 exhibition, Les Primitifs Flamands: scholarly fallout and art historical reflections*, Journal of Art Historiography. Número 11, dezembro de 2014. p. 3.



Figura 2. Sinal gráfico em homenagem à Mary Vicentia Shorer presente na primeira edição holandesa e na tradução brasileira de 2010

□

Esse espírito nacionalista que inspirava a criação de símbolos e personalidades nacionais andou de braços dados com certo *revival* medieval responsável por instaurar uma tendência historicista na arquitetura – que elegeu o estilo neogótico como traço caracteristicamente belga – e por uma redescoberta do catolicismo, elemento preponderante entre os habitantes do sul do Reino dos Países Baixos que se rebelaram contra a hegemonia das províncias do norte, de maioria protestante, e que aclamaram, junto aos liberais, a ascensão ao trono de Leopoldo I, consagrado primeiro “Rei dos Belgas” no momento da independência.

A *Exposição* foi de tal importância que, em sua inauguração, contou com a presença real. Leopoldo II, o rei da Bélgica e responsável pela criação do Museu Real da África Central³⁹ foi

³⁹ O Museu Real da África Central em Tervuren nasceu da Exposição Universal realizada em 1897, evento promovido por Leopoldo II que durante meses expôs animais dissecados, objetos e até seres humanos vindos da África. Homens, mulheres e crianças fizeram parte do acervo da mostra que recebeu um público estimado de mais de 1 milhão de visitantes. Foi considerada um sucesso, ocultando o fato de que sete das pessoas expostas não resistiram ao inverno belga e morreram de gripe, a exposição fez com que o rei e seus súditos tivessem a ideia de construir um museu com uma coleção permanente sobre o continente africano. Em 1909 foi inaugurado o edifício que abrigou um acervo que reflete como os europeus viam a África que haviam dividido, um museu completamente benevolente com o colonialismo e onde se podia ler em uma estátua que “a Bélgica leva a civilização ao Congo”. Em dezembro de 2003 foi fechado para visitantes e iniciada uma ampla reforma com conclusão prevista para 2018. Segundo o site da instituição, quando reaberto, o museu terá mudado drasticamente, para além das questões arquitetônicas, a reforma abarca sua memória, onde o passado colonial da Bélgica será abordado de forma clara e aberta. Todos os seus aspectos serão colocados em perspectiva. Trabalhando com pesquisadores das comunidades africanas na Bélgica, servirá de plataforma dinâmica para pesquisa, encontros e diálogo entre visitantes de diferentes gerações e culturas. Ver em <http://www.africamuseum.be/renovation/renovate> acesso em 03/12/2017.

um dos cerca de 35.000 visitantes⁴⁰ do evento que poderiam desfrutar da mostra e de uma programação especial oferecida pela Província: uma série de atividades entre 15 de junho e 5 de outubro de 1902 visavam “completar ou aprofundar a consciência de uma arte flamenga”⁴¹. A mostra também concentrou esforços no sentido de sensibilizar as autoridades locais a respeito dos urgentes problemas de conservação das obras de arte e do patrimônio histórico como um todo, ressaltando o potencial turístico destes, algo muito conveniente do ponto de vista econômico para o desenvolvimento de Bruges.

Reflexo da complexa divisão étnica e linguística da Bélgica – onde em Flandres, ao Norte, fala-se o idioma flamengo; e no sul, na Valônia, a maioria é francófona; além da pequena quantidade de falantes de alemão no Leste do país – o clima de hostilidade entre valões e flamengos, que caracterizou a situação política e cultural de então – e ainda hoje persiste –, se manifestou nos protestos dos últimos contra a predominância do francês nos informativos, nas publicações e até no discurso na abertura da mostra. Do mesmo modo o percurso narrativo ali proposto, concebido a partir de critérios geográficos e cronológicos, que, por vezes, individualizava alguns nomes considerados expoentes de uma tradição artística, dava margens para discussões acerca das relações entre os Países Baixos históricos e a Bélgica contemporânea. O que se poderia dizer sobre a identidade daqueles artistas? Eles se consideravam flamengos, como declarava o título da exposição? Daí surgiram críticos à designação “*Flamands*” do evento: em seu catálogo crítico, Hulin de Loo considerou um território geograficamente mais amplo, levando em conta a não divisão entre a Holanda e a Bélgica daqueles tempos. Ele entende o emprego do termo ‘*École Néerlandaise*’ no lugar de ‘*École Flamande*’⁴².

Ainda que estritamente ligada ao contexto social e político do país, foi uma das primeiras grandes exposições dedicadas ao desenvolvimento de uma escola artística. As dimensões imponentes da mostra foram determinantes para a proposição ou confirmação de atribuições de obras que pela primeira vez foram vistas lado a lado. Até então, muitas delas eram atribuídas a anônimos ou não possuíam indicações mais precisas. Separadas dos artigos de arte aplicada, as pinturas foram apresentadas no Palácio da Província, edifício arruinado por

⁴⁰ CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien* Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902, in *Medioevo/Medioevi: Un secolo di esposizioni d’arte medievale*. Org. CASTELNUOVO, E. MONCIATTI, A. Pisa, Edizioni Della Normale, 2008, p.65.

⁴¹ CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien*, op cit, p.65

⁴²CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien*, op cit, p. 70.

um incêndio em 1878 e reconstruído em arquitetura neogótica quase dez anos depois, mesmo sem dispor das condições ideais para uma exposição artística, parecia trazer o espírito dos pintores “primitivos” para os organizadores⁴³. O termo “primitivo” na pintura europeia de então não tinha uma designação peculiar. Durante muito tempo, tal definição fazia referência tanto à arte do sul quanto do norte da Europa. Seu uso mais antigo data de um libreto que acompanhava uma exposição especial do Museu Napoleão, que continha peças de artistas nórdicos, em 1814. Organizada pela gestão de Dominique Vivant Denon, dizia trazer quadros das “écoles primitives” que incluía a “Alemanha e outras diferentes escolas”⁴⁴. Mas foi em relação à arte italiana que um conceito mais definido nasceu. A ideia, amplamente difundida nos primeiros museus, concedia à Itália e à figura de Rafael o papel de mananciais da cultura ocidental e centro de uma história da arte que concedia aos trabalhos de Giotto e Fra Angelico – artistas do *Trecento e Quattrocento* – a posição de pedras de toque das grandes conquistas técnicas do Alto Renascimento, promovendo uma noção de progresso contínuo nas artes visuais.

Desse modo, de forma geral, os artistas “primitivos” passam a ser entendidos como fundadores de escolas artísticas nacionais. Na década de 1830, o primeiro catálogo da Pinacoteca de Munique adapta esse modelo narrativo à arte de origem germânica. Quando celebra a aquisição de obras alemãs e holandesas do século XV – de seus artistas “primitivos”, portanto – louvam “sua escola fundadora” que, em comparação com a Itália, terá seu Rafael na figura de Albrecht Dürer⁴⁵. Assim, no início dos novecentos esse termo já representava um conjunto compreensível de significados e associações em relação à arte renascentista. A exposição de Bruges tomou para si esse padrão, ainda que de forma problemática, já que o seu arco temporal incluía o século XVI de Quentin de Metsys e Bruegel, e acabou influenciando uma série de outras mostras no continente europeu que procuravam as raízes de suas escolas nacionais atestando um movimento de revalorização dos ditos “artistas primitivos”.

Esse ideário esteve por trás de grandes exposições na Itália, Alemanha e França. Entre os italianos, a exposição no *Palazzo Pubblico* de Siena celebrou o contexto anterior ao Alto Renascimento, tratando de apreciar os feitos dos séculos XIV e XV. As outras duas possuem

⁴³ Ibid, *op. cit* p.65

⁴⁴ HAYUM, p. *The 1902 exhibition, Les Primitifs Flamands, op. cit.*, p. 12.

⁴⁵ Ibid., *op. cit.*, p. 12

uma relação mais próxima com a mostra de Bruges. Em Dusseldorf, no ano de 1904, a narrativa da arte germânica que geralmente unificou a pintura nórdica, encarando artistas identificados como alemães ou austríacos como um *continuum* da pintura dos Países Baixos. As obras de Stefan Lochner, Albert Altdorf e Lucas Cranach, eram encaradas como peças do mesmo nível dos “primitivos” do norte (Países Baixos) e do sul (Itália)⁴⁶. Já a exposição parisiense tinha o claro propósito de responder ao evento de Bruges dois anos antes. Intitulada *Les Primitifs français* ocorreu em abril de 1904 e procurava discriminar os elementos franceses da arte nórdica, além de tentar provar a existência de uma escola francesa de arte no período anterior ao reinado de Francisco I (1494-1547). Nessa ocasião, muitos artistas como Jean Malouel, Jean Fouquet e Engherrand Quarton, puderam ser resgatados do desconhecimento anterior, inclusive, por parte dos estudiosos do país, assim como alguns artigos presentes na exposição de Bruges, foram expostos em Paris como representantes da arte francesa⁴⁷. Controvérsias dessa natureza não são surpreendentes se olharmos para o cenário cultural e político da época. Todos os movimentos de consolidação dos estados nacionais europeus, as recentes unificações da Itália e Alemanha, as tensões decorrentes do conflito desta última com a França, na Guerra Franco-Prussiana, além da própria Bélgica independente, trazem a marca de um acirramento nas disputas não só pela hegemonia política, militar e industrial, mas também, por uma suposta superioridade artística e cultural.

A segunda metade do século XIX, momento da construção dos Estados Nacionais, coincide com certa reação aos elementos classicizantes da cultura e nova apreciação do Medievo, que passava, inevitavelmente, pelas obras de arte em um contexto de grande importância para o desenvolvimento do colecionismo e das instituições museais. A circulação de objetos artísticos em plena expansão como consequência da Revolução Francesa, que forçava a venda ou a transferência de muitos bens eclesiais para o Estado ou particulares⁴⁸, favoreceu o desenvolvimento de algumas coleções na Bélgica e no território germânico, que refletiam certa reação romântica à Modernidade. Exemplo disso são as aspirações estéticas de Friedrich Schlegel e outras figuras de Heidelberg que se tornaram medievalistas e se aproximavam do cristianismo católico colecionando quadros alemães da época pré-

⁴⁶ Ibid, p. 13

⁴⁷ CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, op cit, 72.

⁴⁸ Ibid.

reformatória⁴⁹. A formação da coleção dos irmãos Melchior e Sulpiz Boisserrè⁵⁰, posteriormente adquirida pelo rei Luís I da Baviera e instalada na *Alte Pinakothek* de Munique, e a aquisição de obras de Van Eyck e Memling pelo Museu de Bruges, podem ser vistas dentro desse movimento, já que na Bélgica da segunda metade do século XIX, muitos viam nas obras de Van Eyck e seus contemporâneos a expressão de uma devoção e de um senso moral que respondia aos ideais desse neo-catolicismo romântico⁵¹.

1.3. O imaginário revivalista

O imaginário romântico da segunda metade do XIX será importante para as conclusões posteriores de Johan Huizinga e isso se torna mais evidente quando olhamos sua trajetória pouco antes de visitar a exposição de Bruges. Eventos dessa natureza não eram, definitivamente, algo estranho ao historiador durante a juventude. No início de sua pesquisa acadêmica, atuou ativamente na cena cultural da Groningen da década de 1890. Huizinga fez parte de um grupo que promoveu uma série de eventos culturais, como debates intelectuais e exposições de arte na cidade, alguns de relevo, como as mostras do artista Jan Toorop e outra de Vincent van Gogh⁵². Nesse período, encontrara um de seus grandes interlocutores: André Jolles, na época, um jovem articulista da Revista de Kroniek, muito admirada por Huizinga, que aceita o convite para uma “palestra ilustrada”, ocorrida na primavera de 1897, com suas fotografias de obras de arte trazidas de suas viagens à Itália.

Jolles era dois anos mais jovem que Huizinga, filho da escritora e tradutora Jacoba Catherina Jolles-Singels e de Henrik Jolle Jolles, um próspero negociante de saúde debilitada, que realizou longas estadias na Itália com a família para tratar da saúde em um clima mais ameno – experiência marcante para o futuro crítico e historiador da arte. Mais tarde, outra vivência de grande impacto fora os eventos em sua casa promovidos pela mãe. A senhora

⁴⁹ CARPEAUX, O.M., História concisa da Literatura alemã, São Paulo. Faro Editorial, 2013, p. 95

⁵⁰ Os irmãos Sulpiz (1783-1854) e Melchior (1786-1851) Boisserrè foram criados durante a ocupação napoleônica em Colônia. Em 1803, foram à Paris, onde estudaram as obras expostas no Musée Napoleon, que havia sido grandemente enriquecido graças à pilhagem feita pela tropa de Napoleão nos países invadidos. Em Paris, eles se tornaram discípulos do teórico romântico Friedrich Schlegel, com quem visitaram a Bélgica e a Suíça entre 1804 e 1805.

⁵¹ CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, op cit, p.73

⁵² Esta última não contou com a participação de Huizinga já que nesse momento estudando em Leipzig.

Jolles realizou encontros com grandes figuras das artes e da literatura holandesa daqueles tempos. Entre elas, os pintores Jan Toorop e Jan Veth, artistas consagrados que chegaram a retratar o filho e a mãe. Outro a compor a lista de visitantes era o idealizador da revista *De Kroniek*, Pieter L. Tak, que permitiu muitos dos frequentadores desses salões escreverem em sua publicação, entre eles o jovem Jolles⁵³.

Ele também visitou a exposição de Bruges e, depois de uma temporada em Florença, onde estudou no *Kunsthistorisches Institut in Florenz* (que também abrigaria o jovem Aby Warburg), a arte dos irmãos Van Eyck e seus contemporâneos tornou-se um assunto recorrente nas suas correspondências com Huizinga na primeira década do século XX, surgindo, inclusive, a ideia de que os amigos escrevessem um livro sobre o tema. Por mais que esse projeto não tenha vingado, o teor dessa rica correspondência foi essencial para todo o processo que culminará no *Outono da Idade Média*⁵⁴, questão que pretendemos abordar mais adiante, no próximo capítulo deste trabalho. O contato com o tema e o clima daquela exposição trazia indagações que o historiador desenvolverá já nos anos seguintes: os modos pelos quais a experiência histórica se encontra estreitamente através das imagens e a relação entre revivalismo e nacionalismo.

Ainda que interessado em temas orientais, o jovem Huizinga também travou contato com a recepção romântica da pintura nórdica durante seus anos de formação pela via do “Movimento de 1880” (*Beweging van Tachtig*) nos seus anos de universitário. Também conhecido como *Geração de 1880*, esse foi um movimento de jovens pintores e literatos holandeses que se deu em torno da revista *De Nieuwe Gids* e, na visão do historiador, “classificava a literatura mais elevada que a ciência”⁵⁵. Além de possuir um caráter ambivalente que, por um lado, foi tido como uma “benção” ao procurar o sentido da vida na subjetividade, por outro, pecou por ignorar completamente a política⁵⁶. De fato, a geração de 1880 sofreu a influência da literatura francesa da época e se movia na direção do princípio da *arte pela arte*. Porém, na década seguinte, muitos de seus membros passaram a questionar o

⁵³ VAN DER LEM, A. *A Promising Young Man: André Jolles Portrayed by Jan Veth and Jan Toorop*, Cahiers d'études italiennes [Online], 23 | 2016, Online desde 23 January 2017, acesso em 25 January 2017. URL: <http://cei.revues.org/3067>. p. 34.

⁵⁴ DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia/ Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2013, p. 118.

⁵⁵ HUIZINGA, J. *My path to History*, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁶ *Ibid.*

radical individualismo do grupo e – não raramente – se alinharam a alguns ideais socialistas⁵⁷. O mesmo Huizinga que durante seus anos na universidade “nunca havia lido um jornal”⁵⁸, com o tempo, acabou aderindo a essa última corrente.

É provável que a mudança tenha se dado em grande parte por conta de outra revista em circulação a partir de 1895: a *De Kroniek*, publicação que liderou a transição da geração, da atitude *l'art pour l'art* dos anos 80 para uma postura mais politizada e socialmente consciente na década seguinte. Um expoente dessa ruptura no movimento de 1880 foi o pintor e crítico de arte Jan Veth. Ele enfatizava a relação entre a arte e vida e, por conseguinte, a responsabilidade social do artista. Veth inspirava-se em correntes historicizantes do século XIX como os Nazarenos e Pré-rafaelitas, via-se como o promotor de uma “arte social”⁵⁹. Doze anos mais velho que Huizinga, exerceu uma profunda e duradoura influência sobre as escolhas estéticas daquele jovem universitário, foram amigos até a morte do pintor, em 1925, quando o historiador escreveu o seu obituário para a Academia Real de Ciências da Holanda.

As fontes de inspiração de Veth foram tendências artísticas nascidas no século XIX, que negavam o individualismo, o neoclassicismo e os métodos das Academias, mas que, sobretudo, realizavam um movimento de volta ao caráter espontâneo e sincero da arte que acreditavam encontrar nas obras do fim do período Gótico e do início do Renascimento. Esses grupos se organizaram em coletivos semelhantes às guildas medievais em uma clara oposição às instituições acadêmicas, cujo modelo tinha conhecido o auge no século XVIII e passou por uma revalorização com a Era Napoleônica.

Os Nazarenos datam de 1809, quando estudantes da academia de Viena formaram a Irmandade de S. Lucas. No ano seguinte, Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr e Peter von Cornelius se reuniram a outros artistas de origem germânica nos mosteiros abandonados de S. Isidoro em Roma na tentativa de realizar uma revivificação da arte histórica e religiosa segundo os modelos de Dürer e Rafael. O nome de Nazarenos teve uma origem pejorativa, devido à maneira arcaica de se vestir daqueles artistas que procuravam se afastar da corrupção moral de sua época. De fato, eles propunham algo muito próximo da vida monástica, tinham a

⁵⁷ BOER, W. Prefazione. In: HUIZINGA, J. *Le immagini della storia*. Scritti 1905-1941. Torino: Giulio Einaudi editore, 1993. p. XIV.

⁵⁸ HUIZINGA, J. *My path to History*, *op. cit.*, p. 251

⁵⁹ DE BOER, W. Prefazione, *op. cit.* p. XV.

convicção da natureza espiritual da arte⁶⁰ e foram sensibilizados pelas *Efusões de um Frade Amante das Artes*⁶¹, de Wilhelm Wackenroder, uma compilação de biografias de artistas do século XV e XVI selecionadas das obras de Giorgio Vasari e Joachim von Sandrart recontadas de modo arcaizante⁶² e publicada um ano antes da morte de seu autor.

Dois traços do trabalho de Wackenroder foram determinantes para a constituição do revivalismo do século XIX. O primeiro – característico dos Nazarenos – é a visão da arte como forma de culto religioso. “Ao recriar as maravilhas da natureza por meio da arte, o homem está oferecendo uma oração para Deus e louvando-o de acordo com suas próprias luzes”⁶³. A abordagem espiritual da arte já era familiar, mas Wackenroder enfatizou, em particular, sua natureza devocional. Se a imagem do artista enquanto profeta já era conhecida, como fizeram os *Stürmer und Dränger* e William Blake, Wackenroder propôs a ideia do artista como sacerdote, guiando a comunidade através da piedade e humildade. O segundo ponto seminal de sua obra foi a relação entre arte e nacionalidade. No pensamento de Johann Gottfried Herder esse relacionamento foi o meio de contabilizar os diferentes desenvolvimentos das diversas culturas pelo mundo, levantando a necessidade de abordar cada uma em seus próprios méritos, em vez de medir todos de acordo com algum padrão normativo único⁶⁴. Wackenroder apelou para a restauração das características autóctones da arte do Norte europeu, suprimidas pelas imposições alheias da antiguidade clássica. O culto das peculiaridades dessa manifestação artística não incluía uma celebração do gênio individual dos artistas, eles são testemunhas não somente de suas potências individuais, mas também das qualidades do tempo e dos lugares em que viveram. Dürer e Raphael floresceram no clímax da Era da Fé e cada uma diferiu de acordo com sua localidade. “Dürer, o alemão, estava cheio de caráter e de realismo franco. Rafael, o italiano que vive no suave sul idílico, poderia apresentar o mundo com uma visão única do ideal”⁶⁵.

A leitura de Wackenroder também inspirou Friedrich Schlegel em suas ideias nas *Descrições de quadros de Paris e dos Países-Baixos* (1802-1804)⁶⁶. Fez o mesmo com os

⁶⁰ Vaughan. W. *German Romantic Painting*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1994 p. 165.

⁶¹ Em alemão *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797

⁶² Vaughan. W. *German Romantic Painting*, op. cit. p. 165.

⁶³ Ibid, p. 164.

⁶⁴ Ver em. CARPEAUX, O.M., História concisa da Literatura alemã, São Paulo. Faro Editorial, 2013

⁶⁵ Vaughan. W. *German Romantic Painting*, op. cit. p. 164.

⁶⁶ Bazin, G. *A História da História da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 105.

irmãos *marchants* de Colônia, Sulpiz e Melchior Boisserée. Juntos, Schlegel e os Boisserée visitaram o Museu Napoleão e as igrejas góticas de Paris. Os *marchants* se aproveitaram da secularização dos bens dos mosteiros nas regiões renanas comprando obras dali e, depois estendendo suas pesquisas para fora de Colônia e do Reno, investigando diversas cidades alemãs e Flandres. Se a França do início do século XIX conhece um período de perseguição religiosa, a Alemanha experimenta uma renovação da religiosidade que celebrava a Idade Média e o princípio do Renascimento, vendo criação artística como uma entidade autônoma, onde o artista age por inspiração divina e o crítico deve ficar em posição de humildade diante da obra de arte para aderir ao seu poder mágico. Nesse momento, a revalorização de Fra Angelico e Perugino contrasta com a desqualificação dos seguidores de Rafael, vistos como representantes de um declínio na pintura.

Essa foi a bandeira da outra referência de Jan Veth: o pré-raphaelitismo. Da Inglaterra, a Fraternidade dos Pintores Pré-Rafaelitas teve como referência a pintura italiana e nórdica do século XV. O *Retrato do casal Arnolfini* - a pintura mais famosa de Van Eyck - passou a fazer parte do acervo da National Gallery de Londres em 1842. Encontrada por um Major General de nome James Hay no ano de 1815 em Bruxelas, foi levada à Inglaterra e, posteriormente adquirida pelo museu⁶⁷. É provável que a obra tenha afetado profundamente um grupo de jovens estudantes da Royal Academy School, entre eles John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti e William Hunt, que fundaram, no mês de setembro do agitado ano de 1848, um coletivo de pintores que se caracterizou pelo radical pensamento estético, político, social e religioso que chocou parte da sociedade vitoriana durante a segunda metade do século XIX.

Exemplo disso foi o comentário de Charles Dickens sobre o quadro *Cristo na casa de seus pais*, de Millais (figura 3). O autor de *David Copperfield* e *Oliver Twist* reprovou severamente a obra, em especial a figura de Maria ali representada, que, segundo o escritor, com sua feiúra se destacaria “no mais vil cabaré da França, ou na mais baixa taverna da Inglaterra”⁶⁸. O choque de Dickens recai sobre uma representação da Sagrada Família que

⁶⁷ Hay afirmou ter encontrado em Bruxelas, onde ele estava se recuperando das feridas recebidas na Batalha de Waterloo, mas também é possível que ele tenha roubado a obra na Espanha, onde também serviu. Cf: RIDDERBOS, B. *Objects and Questions*, in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, reception and research*; org RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 61.

⁶⁸ BARRINGER, T. & ROSENFELD, J. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, Londres, Tate Publishing, 2012. p.10.

foge do tratamento tradicional do tema feito pelos pintores da academia. A pintura não apresenta o status de divindade dos personagens pelos atributos consagrados, parecendo se tratar de uma cena comum no interior de uma oficina de carpintaria contemporânea. Cristo, Maria, Sant'Ana, João Batista, José e um personagem que parece ser um aprendiz, são reconhecidos por objetos cotidianos com propriedades simbólicas que sugerem suas identidades, recurso comum na tradição da pintura nórdica que reaparece nesse quadro numa corrente artística que nega o estilo acadêmico.

A própria ideia de uma oficina era, com certeza, algo muito estimado pela Fraternidade. Os artistas se viam como uma guilda, onde se realizava o aprendizado de uma técnica, recuperando a figura do artesão medieval sem a distinção entre a arte sofisticada e o artesanato, visto como algo genuíno e popular, que também dialoga estreitamente com a visão socialista de William Morris e o *Arts and Crafts*⁶⁹. Apesar de guardar semelhanças com os Nazarenos - principalmente no que se refere aos posicionamentos anti-individualista, anticapitalista e evangelista -, a Fraternidade Pré-Rafaelita lidou com problemas centrais da vida moderna: o mundo financeiro, a indústria, as comunicações, as cidades e as condições da classe trabalhadora⁷⁰. Seu legado é a manifestação cultural da energia efervescente do mundo da primeira revolução industrial e sua atitude diante da realidade contemporânea foi de olhar para o passado para encontrar alternativas para o presente. É esse o vínculo desses artistas com a obra de John Ruskin. “O maior crítico europeu do século XIX”⁷¹, nas palavras de Giulio Carlo Argan, Ruskin também via na volta aos “primitivos” - os pintores anteriores a Rafael – como o caminho para a salvação da arte e acreditava que para sua sobrevivência na sociedade capitalista industrial eram necessárias mudanças na própria sociedade, e esse seria, precisamente, o papel principal dos artistas.

⁶⁹ Arts and Crafts é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recupera a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. o principal líder do movimento, o pintor, escritor e socialista militante, William Morris (1834 – 1896) tenta combinar as teses de Ruskin às de Marx, na defesa de uma arte “feita pelo povo e para o povo”; a ideia é que o operário se torne artista e possa conferir valor estético ao trabalho desqualificado da indústria. Com Morris, o conceito de belas-artes é rechaçado em nome do ideal das guildas medievais, onde o artesão desenha e executa a obra, num ambiente de produção coletiva. Ver em ARTS and Crafts. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>>. Acesso em: 07 de jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁷⁰ BARRINGER, T. & ROSENFELD, J. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde, op. cit, p. 11.

⁷¹ ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 175.



Figura 3. Cristo na casa de seus pais, Quadro de John Everett Millais, 1849-50, óleo sobre tela, Tate Britain.

Nesse momento toma força a ideia de que o conteúdo espiritual da arte deveria ser partilhado com toda a humanidade. Ruskin e os Pré-Rafaelitas fizeram parte de um grande movimento que procurou promover o acesso à cultura para as massas das grandes cidades inglesas durante a segunda metade do século XIX. A arte surgia como alívio para as classes trabalhadoras e a penosa vida urbana⁷². Em uma postura com certo caráter filantrópico consideravam que a arte vinha para suprir as carências espirituais da classe trabalhadora. Na década de 1880, proliferavam as galerias e museus públicos em bairros pobres das cidades. Exemplo disso, foram o Manchester Art Museum, no bairro de Ancoats e a Art Gallery, em Salford, na região metropolitana de Manchester. Ambos em locais afastados, densamente populosos e carentes em opções culturais.

Jan Veth não só admirou essas ideias, como foi o grande divulgador dos Pré-Rafaelitas na Holanda, sendo um dos primeiros a mencionar o movimento na imprensa de seu país. Fez isso por diversos meios, tais como obituários, traduções e na colaboração e organização de exposições. Ele reconheceu os principais pontos defendidos por aqueles artistas ingleses: o

⁷² MENEGUELLO, C., Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana, São Paulo, Annablume; Fapesp, 2008., p. 124.

apreço pela arte italiana do *Quattrocento* e a valorização das artes aplicadas, além da dimensão social da arte e dos artistas⁷³. É provável que esse ideal de uma arte que se aproxime da vida e que dela se nutra tenha sido absorvido por Huizinga. Essa relação se reflete em seu trabalho intelectual, uma vez que sua concepção de História da Cultura é inseparável das questões da vida.

Assim, mais do que o êxtase do encontro com uma realidade “van eyckica”, aquele encontro com a produção artística medieval o fez repensar seus interesses enquanto intelectual. Se em suas memórias, ele chega a confessar que nesse momento o entusiasmo pela Idade Média suplantava seu fascínio pelos estudos da Índia antiga, não é impossível que todo o jogo de temporalidades e discursos que travou contato naquele momento o inspirou a se aprofundar nos temas que posteriormente o consagraria. No momento em que visitou a exposição, Huizinga já dava passos firmes em direção aos estudos históricos. No início de 1905, depois de publicar um estudo de fôlego sobre a cidade de Haarlem, Huizinga possuía requisitos para concorrer a uma vaga de professor em uma universidade. Nesse ano entrou definitivamente nos trilhos da História: em 4 de novembro assumia a cátedra de história na Universidade de Groningen. Ao aceitar o desafio, teve que se submeter à antiga tradição da instituição, que exigia dos docentes novatos uma aula magna, onde estes professores deviam iniciar suas atividades na instituição por meio de posicionamentos e reflexões públicas acerca dos fundamentos de suas disciplinas e seu ensinamento. Daí nasceu a conferência *O Elemento estético das representações históricas*⁷⁴

1.4. *O Elemento estético das representações históricas*

Diante da necessidade de apresentar considerações de ordem geral sobre uma disciplina que há poucos anos se dedicava, Huizinga inicia sua palestra questionando se esse tipo de reflexão não seria mais apropriada ao fim de uma carreira. Contudo, reconhece a importância da tarefa, já que, para ele: “quando alguém é chamado a empreender a viagem como guia dos

⁷³ Ver em VAN BUUL, A. 'Uit Engeland komt weer van allerlei tot ons' Jan Veth en Hermine Marius als pleitbezorgers van het prerafaëlitisme in Nederland, in: Lopende vuurtjes: Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900, org: VAN BUUL, A.; Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2012

⁷⁴ Original em holandês: *Het aesthetische bestanddeet van geschiedkundige voorstellingen*. Foi publicado em Haarlem em 1905 e reimpresso nos *Verzamelde werken*, vol 9, Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem, 1948-1953, VII, pp. 3-28

outros, é necessário que reflita seriamente sobre o caminho a escolher e sobre as provisões a levar consigo⁷⁵. O caminho pelo autor proposto não era simples e com frequência foi alvo de desconfiança da comunidade científica do início do século XX. Sua intenção era de apontar para a dimensão criativa da atividade dos historiadores que, na impossibilidade de relatar o passado com total exatidão, representam, criando imagens que vivem, morrem e renascem constantemente na memória dos leitores e na constituição do conhecimento histórico no decorrer dos séculos. A conferência também trazia à tona um debate intenso da época: afinal, se o historiador trabalha com representações, sua disciplina é uma Ciência ou uma Arte? O historiador é um literato ou um cientista? Além disso, assinala uma profunda relação entre História e História da Arte, uma vez que defende o uso de imagens artísticas como fonte para o trabalho daqueles que pretendem conhecer o passado.

Huizinga partiu daqueles acalorados debates surgidos entre o fim do século XIX e início do XX acerca dos métodos pelos quais a pesquisa histórica devia pautar-se. Parecia-lhe que a disciplina se via cada vez mais obrigada a “dar satisfação a si mesma e aos outros da legitimidade dos seus domínios e da independência da qual gozava”⁷⁶. O desenvolvimento das Ciências Naturais no século XIX foi a força que impulsionou revisões nos conceitos de ciência em geral. Nesse contexto, e não por acaso, nasceu a Sociologia, “disciplina que em comum com as ciências exatas têm o caráter sistemático e com a história tem grande parte de seu campo de investigação”⁷⁷, de acordo com o historiador. Para ele, este novo ramo de conhecimento passou a realizar “enérgicos intentos para ocupar todo o campo histórico e reivindicar para seus métodos, interrogações e resultados, o título de verdadeira ciência histórica”⁷⁸.

De fato, a História sofria a pressão de uma nova mentalidade que exigia uma sistematicidade nunca vista antes. Nas palavras de Huizinga: “o espírito da época exige que a História seja uma ciência exata e a cultura científica da sociedade se apronta a concordar com esse reclamo”⁷⁹. Muitos historiadores – ainda que talvez só em parte conscientes dessa

⁷⁵ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones historicas*, Prismas: Revista de Historia Intelectual, n. 9, p. 91-107, 2005. p. 91.

⁷⁶ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones historicas*, op cit, p. 91

⁷⁷ Ibid, p. 92

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

influência – se perguntaram se a “vetusta disciplina histórica” - em muitos aspectos, tão alheia das ciências naturais - mereceria o título de ciência. Diante desse cenário, a questão para Huizinga era: “a investigação histórica deve poder demonstrar que possui leis históricas de validade geral equivalentes às das ciências naturais para poder reclamar para si o característico de ciência”⁸⁰?

Para ele, a ampla aceitação da obra de Karl Lamprecht indicava que boa parte da comunidade de historiadores da época estava de acordo com a possibilidade da disciplina adotar esquemas explicativos com ênfase nos processos evolutivos das civilizações. Ao passo que a biologia descrevia a evolução das espécies, expondo os progressivos estágios do desenvolvimento da vida na Terra, segundo esse pensamento, cabia à História compreender a Cultura a partir de uma chave muito semelhante. A obra de Lamprecht se prestou em entender os mecanismos psíquicos que diferenciam uma época de outra. Em suas obras *O que é História Cultural?*, de 1896 e a extensa *História da Alemanha* – em doze volumes publicados entre 1891 e 1909 – ele acredita que a disciplina seja a compreensão do desenvolvimento mental da humanidade, fazendo necessária a investigação das distâncias psíquicas entre épocas e povos diferentes, entendendo os processos de mudança e a expressão de coerências no habitus mental de uma mesma sociedade⁸¹.

Segundo Huizinga, o erro de Karl Lamprecht não residia em conceitos e categorias generalizantes ou, até mesmo, na idealização de um “sistema da história universal”, mas de tê-los concebido em detrimento dos próprios eventos, parecendo importar não os fatos em si, mas a possibilidade de se obter leis históricas por meio de categorias criados previamente⁸². Para Huizinga é a indagação dos acontecimentos singulares que constitui a tarefa principal da ciência histórica, não como tipos ou casos particulares de um conceito geral, mas por sua importância intrínseca. Opondo-se ao método do historiador alemão, onde o singular “somente se pode compreender artisticamente, e uma investigação que o tenha como objeto

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ VEIGA, Cynthia Greive “Historia cultural e psico-historia: a discussão historiográfica de Karl Lamprecht e Norbert Elias Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha. Ouro Preto: EdUFOP, 2013. Disponível http://www.seminariodehistoria.ufop.br/7snhh/snhh7/media/arquivos/sistema/trabalhos/historia_cultural_e_psico-historia_adiscussao_historiografica_de_Karl_Lamprecht_e_Norbet_Elias.pdf> Acesso em 12/06/2017

⁸² RIBEIRO, Naiara dos Santos Damas. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia/ Rio de Janeiro: UFRJ/IH, Tese de Doutorado, Orientador: Felipe Charbel Teixeira, , Abril de 2013, p. 32.

pode ser considerada pela ciência histórica só em medida do secundário”⁸³, além de diagnosticar o medo deste - e dos “historiadores científicos” em geral - de terem sua atividade incluída entre as artes, o autor reconhece que a discussão revela “uma natureza puramente filosófica” e que as respostas “excedem o âmbito da indagação histórica”⁸⁴. Para alcançá-las, Huizinga recorre ao pensamento de alguns nomes da filosofia alemã contemporânea. Figuras cujas ideias no plano individual apresentavam distinções consideráveis, mas que se mostravam igualmente preocupados com a fundação de uma teoria filosófica do conhecimento histórico capaz de sustentar, no plano lógico teórico, a independência das “ciências do espírito” em relação ao “positivismo naturalista”, aqui representado pelo pensamento de Lamprecht.

Para aqueles que temiam a negação do título de ciência à pesquisa histórica, Huizinga diz, lembrando as palavras do historiador Eduard Meyer, que “para a história é mais do que suficiente o existir e o satisfazer, assim como faz, uma necessidade incontestável da humanidade”⁸⁵, pouco importando o rótulo de ciência para disciplina. Também questiona a pressuposta racionalidade na origem das ciências em geral, já que estas “nunca têm suas raízes em perguntas formuladas de modo estritamente intelectual, mas que se inferem da vida humana em sua plena complexidade”⁸⁶, como disse o autor de *A decadência do Ocidente*, Oswald Spengler. Dessa forma, segundo Huizinga, sempre que se perguntou se a História é ciência ou arte, as argumentações — afirmativas ou negativas — em geral, omitiam uma terceira via, até então não explorada: possibilidade de que a “definição de ciência ou de arte, talvez, pudesse não ser clara o bastante”⁸⁷, algo que sempre comprometia as alternativas propostas.

“Já desde o momento em que se forma a primeira representação histórica, a primeira *imagem* histórica, entra em jogo o elemento comum à investigação histórica e à arte”⁸⁸, diz Huizinga. Na contramão de Ernst Bernheim, autor do *Manual Histórico*, ele discordava da ideia de que o momento artístico na pesquisa histórica se dá somente quando o estudioso, com uma visão formada a partir do material recolhido, “molha a pena no tinteiro para dar-lhe forma

⁸³ El elemento estético de las representaciones históricas, 2005, op. cit. p.95

⁸⁴ Ibid. p.92.

⁸⁵ Ibid. p. 96

⁸⁶ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones históricas*, op cit, p. 96

⁸⁷ Ibid. p.95

⁸⁸ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones históricas*, op. cit. p.96

à matéria-prima”⁸⁹. Huizinga quer enfatizar o imprescindível papel da imaginação no ofício do historiador ao sustentar que, nos diversos estágios de sua atividade, funções mentais muito mais profundas e complexas que uma associação de ideias puramente lógica são exigidas.

As investidas em retirar a História do rol das ciências e, por conta de seus elementos não racionais, situá-la entre as artes, são, segundo o autor, somente “uma exagerada tendência à sistematicidade”⁹⁰. Por que chamar artística a percepção histórica ligada ao trato desse elemento irracional? Pergunta-se Huizinga. Para ele, esta “não é artística como não o é o arrebatamento diante de uma bela paisagem. Semelhante mal-entendido só pode ser causado por confusão dos conceitos de ‘estético’ e de ‘artístico’”⁹¹. O que aproxima os estudos históricos das artes está em jogo desde muito cedo, no momento de formação das representações históricas. Por representação, Huizinga entende o conceito empregado por Heinrich Rickert onde esta “recebe um significado mais amplo que o de exposição descritiva, e é visto como o início da atividade mental mais propriamente histórica”. Rickert não usa a palavra 'representação' só para a forma exterior na qual se comunica os fatos, senão “também para o modo de entendê-los, quer dizer, de captar o significado e o vínculo entre os fatos”⁹².

Dessa forma, para ele o fato de que

Esta atividade não é idêntica a uma simples concatenação de dados e fatos verificados criticamente, é tão evidente que não demanda ulteriores discussões; tão evidente como tudo o que tem lugar no cérebro do estudioso de história em virtude desse processo não se deixa reduzir a fórmulas lógicas. Uma circunstância semelhante não pode, contudo, levar-nos a negar o caráter científico dessa atividade mental histórica, e a assinalá-la como arte⁹³.

Assim, ao reconhecer o influxo da imaginação na pesquisa histórica, Huizinga admite uma atitude que não é guiada completamente pela razão e que esta não poderia ser ignorada ou vista como algo que pudesse “rebaixar” a História a uma condição não científica. Segundo o autor, diferente das ciências naturais, a disciplina não deve “explicar” os fenômenos, mas captá-los ou compreendê-los. E que essa compreensão nasceria do exercício de – de algum modo - “reviver” o passado. Mas o que podemos reviver? Para Huizinga, trata-se de nada mais do que a vida humana, entendida por homens e mulheres, individualmente, “e não os

⁸⁹ Ibid. p.96

⁹⁰ Ibid. p 102

⁹¹ Ibid. p 103

⁹² Ibid, p.97.

⁹³ Ibid.

grupos ou classes”.⁹⁴ Entretanto, ver a vida das pessoas não significava tê-las como exemplares, representantes ou meras ilustrações de algum grupo: “o que importa não é ignorar as diferenças qualitativas dos objetos para logo investigar suas generalidades, mas compreender esses objetos, quer dizer, compreender os homens e suas ações, justamente nessa que é sua particularidade individual”⁹⁵. Aqui não haveria sentido termos grandiloquentes, sem que se possa ver as pessoas. Para discutir essa questão, narra uma breve anedota presente na obra do historiador francês Jules Michelet.

Muitos anos após a Revolução, um jovem pergunta o seguinte ao velho Merlin de Thionville: como ele havia podido tomar partido pela condenação de Robespierre? E velho, aparentando estar algo incomodado, de súbito e com um movimento violento levanta-se, e diz: “*Robespierre! Robespierre! Ah! Se houvesse visto seus olhos verdes, tu haverias a ti condenado como eu o condenei!*” Só quem viu os olhos verdes de Robespierre pôde entender porque ele, o incorruptível, foi condenado⁹⁶.

Seu propósito ao trazer essa narrativa é o de mostrar o quão é incompleta a compreensão histórica daqueles que reduzem esses homens do passado, movidos por sentimentos de ódio, cólera e ilusões, a seres completamente passivos diante das potências econômicas e políticas. O apego a um rígido modelo explicativo de forma alguma assegura a profundidade de um relato histórico. Para Huizinga, a grande lição dessa pequena história é “não esqueçais a paixão”. Fazendo com que surja, a partir daí, um outro questionamento. Se é reconhecida a importância da personalidade histórica, ainda que na impossibilidade dela ser alcançada em sua totalidade, é realmente a História a disciplina responsável para tal empreitada? E o que dizer da Psicologia, não seria ela o campo por excelência para lidar com tais problemáticas?

O historiador reconhece a importante contribuição que a “jovem ciência” pode conceder ao conhecimento histórico. Por exemplo, a tendência espontânea de algumas vivências de se modificarem quando lembradas “de modo que todos os testemunhos históricos que concernem a elementos quantificáveis, quer dizer, a dados sobre magnitude, força, número e duração, mostram com o correr do tempo uma tendência evidente a expandir-se”⁹⁷. Essas ideias seriam de grande valia para julgar fontes históricas, no entanto, Huizinga não acredita que isso possa ser o suficiente. Mais uma vez partindo do pensamento de Rickert, o historiador diz acreditar que aplicar às ciências históricas o método que é utilizado na

⁹⁴ HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, 2005, op. cit. p. 99

⁹⁵ HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, 2005, op. cit. p. 101

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

Psicologia conduz necessariamente a pistas falsas. Aqui mais uma vez nos deparamos com os riscos da aplicação de leis gerais sobre a vida histórica.

“...a ciência histórica, como a arte, não quer compreender a vida interior *em geral* através de conceitos, mas, na medida do possível, *em particular* de maneira intuitiva, e esta capacidade é de todo independente da experiência na psicologia científica. Esta compreensão psicológica necessária para o artista e o estudioso de história não se deixa reduzir a fórmulas lógicas: é uma arte que, ainda que talvez seja possível aperfeiçoar sua técnica remetendo-nos à psicologia científica, não se deixa substituir por uma ciência geral da vida interior. Tampouco poderíamos compreender um processo individual qualquer se uma teoria psicológica explica totalmente a vida interior utilizando conceitos gerais⁹⁸.

Para Huizinga, “uma disciplina histórica que deprecie o meio sugestivo da representação porque não quer reconhecê-lo como meio científico, perderá amplitude e profundidade de visão”⁹⁹. Lamprecht e seus seguidores erraram grosseiramente quando deixaram de lado a imaginação, basearam-se na mútua exclusão entre os aspectos estéticos e científicos do conhecimento histórico. Huizinga defende que a disposição estética – ligada a percepção e a sensibilidade – seria “a que melhor prepara o campo para a faculdade imaginativa histórica”.

Essa noção está diretamente ligada à vida do início do século XX que o historiador percebia uma disposição que possibilitava, “em oposição à forte unilateralidade das gerações anteriores, gozar ao mesmo tempo de Van Eyck e de Rembrandt, do rococó e de Millet; sermos racionalistas com Diderot e calvinistas com os Gueux”¹⁰⁰. O entendimento de Huizinga era de que, em geral, quando se tratava da relação com o passado, as pessoas daqueles tempos já viam mais do que liam. Encaravam a História da Cultura tendo as imagens como as principais mediadoras; graças às reproduções fotográficas e as instituições museais que alcançavam, cada vez mais, as massas desde o século anterior. Naquela época, apesar de ainda não viver em uma realidade tão saturada de imagens como as de nossos dias, o historiador já tinha entendido a importância das imagens e a complexa relação de seus contemporâneos com elas, além de contrapor-se a ideia de que experiência histórica fosse uma atividade exclusivamente racional. Diz ele:

(...) tomem como exemplo vossa imagem da civilização egípcia, e a vereis formada quase em sua totalidade por representações da arte egípcia. E o gótico; não domina em grande parte a imagem geral da Idade Média? Ou bem inverta-se a pergunta, e

⁹⁸ HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, 2005, op. cit. p 102

⁹⁹ HUIZINGA, op. cit. p 105

¹⁰⁰ Ibid. p, 104

pergunteis a vós mesmos: que representação do século XIII tem quem leu todo o repertório dos papas e desconhece o *Dies irae*?¹⁰¹

De fato, desde o início da técnica fotográfica, “ao lado da ideia de fotografar as estrelas, aparece a ideia de fotografar um corpus de hieróglifos egípcios”¹⁰² - como resumiu Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia* de 1931, o discurso do físico Arago ocorrido quase cem anos antes em defesa da invenção de Daguerre. Também, a partir de meados do século XIX, são marcantes algumas reformas urbanísticas em diversas cidades do Ocidente promovendo tendências arquitetônicas historicistas. O *Revival* medieval europeu dos oitocentos foi marcado por uma descoberta e valorização da Idade Média que, nascidas de uma apreciação ufanista de catedrais góticas e/ou da negação romântica do classicismo, foram para além de movimentos estéticos ao impactarem no desenvolvimento da historiografia. Huizinga acreditava que, comparados com a força evocativa das imagens, os documentos oficiais e as estatísticas dos positivistas com frequência resultavam numa experiência histórica empobrecida, que não trazia consigo algum sentimento da vida de uma época.

O autor não sustenta que devemos estudar o passado a partir da História da Arte, mas acredita que o conhecimento das artes e da literatura propiciam uma maior dimensão da representação para aquele que se compromete com o relato histórico. Da mesma forma, a arte não deve ser vista separada da história, elas se complementam e iluminam o caminho em direção ao conhecimento do passado.

Não se trata de inferir da arte uma imagem do passado como fenômeno considerado separadamente, ou de ver na arte a única chave para entender o rumo do espírito do tempo, e sim de ver refletidas nas artes imagens obtidas de um estudo multiforme da tradição, ou de vê-las iluminadas pela arte. Enquanto indaga o passado em todas as suas expressões, o historiador deve observar a arte do passado e deve ler sua literatura para aumentar a clareza da representação. Deve, e nada o impede, de introduzir-se na natureza, e caminhar pelas campinas e colinas até que seja capaz de ver, também no passado, o sol resplandecer¹⁰³

Diante da ideia de uma receptividade estética, o historiador que assuma tal método não lidaria diretamente com o perigo de criar, a partir de interpretação subjetiva, imagens falsas? Huizinga reconhece que é sempre o *moonlight of memory* que ilumina ao passado, todavia indaga qual risco é mais prejudicial para a disciplina histórica: os mal-entendidos causados

¹⁰¹ Ibid.105

¹⁰² BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1), p. 93

¹⁰³ HUIZINGA, El elemento estético de las representaciones históricas, *op. cit.*, p. 106.

por uma concepção que privilegia a dimensão estética, ou aquela que nasce de séries de hipóteses reconstruídas logicamente. Conforme o esperado, o historiador sai em defesa da primeira concepção. Para ele, de fato, estas acabam por criar imagens subjetivamente muito diversas, mas que “pouco se traduzem em juízos claramente definidos capazes de influir sobre outrem; essas imagens permanecem protegidas no compartimento do tesouro da consciência subjetiva”. O autor exemplifica sua ideia a partir de uma pequena passagem presente na obra de Heródoto sobre o imperador persa Xerxes: “Mas quando Xerxes viu todo o Helesponto coberto de navios, e todas as costas e as planícies de Abido repleta de homens, então se considerou bendito, mas logo explodiu em pranto”. Ao lermos esta frase, de acordo com Huizinga, nós leitores “em seguida, vemos isto: o sol sobre as velas alvas, o movimento da massa de homens, o reluzir de suas armaduras e as manchas rubras de suas vestes. Escutamos também o som das vozes, a marejada, sentimos o vento e a maresia. E tudo isso o vemos *com os olhos do soberano*, e sentimos também seu orgulho e abatimento”¹⁰⁴.

Para o historiador, os detalhes que nos deparamos neste trecho ou podem ser “controláveis como verdadeiros”¹⁰⁵ ou bem são indiferentes para o compreender logicamente todo o conjunto. A verdade histórica só seria, de fato, corrompida, quando deliberadamente “estimulamos a imaginação até que a mesma, ultrapassando o limite da fantasia histórica, se desvia em fantasia artística”.¹⁰⁶ O risco maior é o representado pela segunda concepção. O enfoque das hipóteses reconstruídas logicamente trazia consigo — especialmente em sua época — um caráter de verdade. Não raramente, eram construídos amplos esquemas explicativos que, quando estabelecidos e, posteriormente, colocados em cheque, forçavam a uma enorme revisão na literatura histórica. Nas palavras de Huizinga, “quando uma hipótese incorreta é assumida como verdade histórica (o que com frequência sucede necessariamente) cria uma confusão crescente à medida que a hipótese é ulteriormente desenvolvida”¹⁰⁷.

Segundo o historiador, a compreensão estética “assinalou em mais de uma oportunidade o caminho para a decodificação intelectual quando se tratou de penetrar mais fundo na história”.¹⁰⁸ Ele exemplifica seu ponto de vista partindo de dois importantes debates iniciados naqueles tempos muito próximos das questões que a Exposição de Bruges suscitava. O

¹⁰⁴ HUIZINGA, El elemento estético de las representaciones históricas, *op. cit.*, p. 106

¹⁰⁵ Ibid, p.107.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

primeiro é o revivalismo de cunho nacionalista do arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc, quem percebeu e descreveu mais “aguda e intimamente a verdadeira essência clássica do século XIII”¹⁰⁹, de acordo com Huizinga. O arquiteto fizera parte, ao lado do escritor Prosper Mérimée, da Comissão dos Monumentos Históricos, criada em 1837 pelo Ministro Guizot. “encarregada de designar os monumentos que deviam ser 'classificados' a fim que não fossem destruídos e de fazê-los restaurar, se necessário”¹¹⁰. O governo francês tomava providências para proteger o patrimônio público depois da onda de destruição de monumentos iniciada no período revolucionário. A visão de Viollet-le-Duc sobre a arte gótica francesa relacionava diretamente forma e função das edificações. Em seus trabalhos como restaurador não procurava tornar os edifícios exatamente como eram originalmente, mas “como ele deveria ter sido” se seu criador dispusesse dos meios técnicos atuais”¹¹¹.

O outro exemplo foi a grande mudança na apreciação da obra de Bruegel o Velho que se iniciava naqueles anos¹¹², em parte graças à exposição de 1902. Segundo Huizinga, esse novo juízo andava de mãos dadas com uma nova visão do século XVI holandês. Diz ele: “temos entendido de súbito que o que vemos [a arte de Bruegel] é algo mais que uma farsa infernal; que pertence, em vez disso, ao que há de mais grande e profundo”¹¹³. Este é um exemplo de como o estímulo estético pode impulsionar abordagens originais “Essa compreensão mais rica não nasceu”, segundo o autor “de uma prática escrupulosa da história da civilização do século XVI”. Com a ajuda da imagem pode-se ver, segundo o autor, o “*Cinquecento* holandês com uma visão mais nítida, mais versátil e mais intensa, quer dizer, de maneira mais plenamente histórica”.¹¹⁴

A apreensão dos historiadores diante das imagens deveria ser encarada sem medos de prejuízo à ciência histórica. Para Huizinga, tal preocupação não se faz necessária, “pois há um interesse ético que para o historiador é anterior aos demais: refletir a verdade, ou ao menos o que este capta dela”¹¹⁵. O autor tem consciência de que não será esgotado o assunto, seu intento é o de deixar claro que “a teoria da disciplina histórica não toca em mais do que um

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ BAZIN, G A História da História da Arte, São Paulo, Martins Fontes, 1986. p.101.

¹¹¹ BAZIN, G A História da História da Arte, *op cit.* p.101

¹¹² As diversas biografias sobre Bruegel o velho, de Georges Hulin de Loo, Van der Mander e Charles Tounay da primeira metade do século XX. Ver em. BAZIN, G. A história da História da arte, *op.cit.*, p.208.

¹¹³ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones históricas*, *op. cit.* p, 107

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

ponto de um problema imenso”.¹¹⁶ Procurou direcionar sua luz “sobre um único ponto do flanco da montanha, e intentou iluminar exclusivamente esse ponto. E mesmo que essa luz proviesse de um potente refletor, de qualquer maneira não teria iluminado a montanha”¹¹⁷. Sua postura não é a de um diletante, mas quer incluir a esfera da vida, com toda sua complexidade, no trabalho do historiador.

Perde-se no gozo do belo não é o trabalho cotidiano do historiador. Amanhã, devemos abandonar o panorama que nos oferece a teoria e dedicarmo-nos de novo ao trabalho crítico de escavação. Entretanto, conservemos a lembrança de tal panorama, de quão grande e belo é o mundo ao nosso redor. A cada tanto caminhado, devemos dispensar-nos do trabalho assíduo que nos limita, para dar-nos conta uma vez mais, à luz da teoria, de que nossas forças são poucas, enquanto que a história é universal, e para sentir de novo a grande responsabilidade do historiador, que, quanto mais claramente vislumbra que só dispõe de um juízo subjetivo, tanto mais dirigirá os olhos para o ideal da verdade objetiva que repousa em sua alma.¹¹⁸

Desse modo, para Huizinga o “historiador não fotografa o passado, representa-o”. Sua noção sobre o modo de constituição do conhecimento histórico se avizinha com os processos de criação artística sem que isso rebaixe o caráter científico da História. Para realizar essa representação, o historiador deverá saber extrair aquilo que é essencial diante de um conjunto de fenômenos históricos. Partir da multiplicidade de informações que surge diante de si e encontrar o elemento que torna compreensível a realização desse conjunto. Nessa tarefa, terá de ir além das questões de ordem meramente prática, dispor de sua sensibilidade para procurar encontrar os contornos de uma vida transcorrida no passado. Para o autor, é nesse esforço que reside grande parte do trabalho de construção de uma representação histórica.

Quem não logre ir além da compreensão da diplomacia política ou da sabedoria prática da vida, ficará cego frente a um grande número de características psicológicas que lhe poderiam ser desveladas por aquilo que o passado transmitiu. Quanto mais forte é sua fantasia psicológica e ampla e multilateral a vida de seu espírito, tanto mais agudos são os descobrimentos que o historiador faz no campo das relações psíquicas, como também chegará a considerar historicamente interessante qualquer outro tipo de particulares. Contudo, o que é indispensável para poder relacionar com tanta agudeza os fatos históricos? Que se creia ver o homem ou sua ação. Quanto mais vivaz é essa visão, tanto mais facilmente nasce a intuição.¹¹⁹

Sendo assim, o volume de informações não é muito mais importante que a capacidade do historiador em trazer à tona juízos psicológicos. Essa “inexplicável” e “misteriosa”

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ HUIZINGA, J. *El elemento estético de las representaciones históricas*, op. cit. p. 107.

capacidade, a serviço do entendimento das ações das pessoas do passado, é, sem sombra de dúvida, imponderável. Aqui, mais uma vez, poderíamos discutir se ela pertence ou não ao campo científico. No entanto, segundo Huizinga, quando “se observa quão fácil e espontaneamente atua tal função, e que justamente esse juízo psicológico tem sido a força mais potente de todos os historiadores verdadeiramente científicos, a dúvida desaparece”.¹²⁰ A este respeito, Huizinga se refere à figura de Ranke, ninguém melhor que ele conhecia a “arte de decifrar um caráter histórico com poucos traços e a todos torná-lo evidente em sua marca caracteristicamente pessoal”¹²¹. Reconhecer a importância e a força dessas representações históricas permite questionamentos mais profundos sobre sua presença e ação no interior da própria História. Esse caminho em que as imagens históricas e artísticas cruzam é objeto de estudo complexo que Huizinga se ocupará dez anos depois de sua conferência em Groningen.

A crítica de Huizinga ao Positivismo deságua numa defesa da presença das imagens e das artes em geral na História que não propõe um entendimento puramente intelectual, mas estão a serviço de uma tentativa de um “reviver”, ainda que de forma parcial, a vida humana. E esta maneira de compreender exclui a classificação que utiliza um sistema de conceitos gerais. Do mesmo modo, sua insistência numa abordagem que inclua os sentidos e os afetos do passado liga o autor a grandes nomes do século XIX como Jacob Burckhardt, Hippolyte Taine, Jules Michelet e Leopold Von Ranke; criadores de sínteses históricas - ou imagens - que continuam a nos intrigar, ainda que muitas de suas conclusões devam ser revistas.

1.5. Leiden: *Os ideais Históricos de Vida*: as imagens da História

Serão as formas de reviver o passado e as grandes construções históricas aquilo de que Huizinga se ocupará dez anos depois, em outra conferência sob o título de *Os Ideais Históricos de Vida*¹²². Em 27 de janeiro de 1915, o autor assumia a cátedra de História na Universidade de Leiden. Outra vez, seguindo a tradição, teve que apresentar sua aula inaugural, mas essa ocasião era muito diferente de dez anos antes em Groningen. Seis meses após o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, o continente europeu acompanhava

¹²⁰ Ibid., p. 105

¹²¹ Ibid, p, 105.

¹²² “Over historische levensidealen”, aula inaugural como professor de História na Universidade de Leiden, em 27 de janeiro de 1915. Publicado pela primeira vez em *Verzamelde werken*, IV, 411-32, Haarlem.

perplexo o início da Primeira Guerra Mundial. Huizinga diz compreender o eventual anseio daqueles que queriam que sua exposição tratasse do conflito, no entanto, prefere iniciar sua palestra com o distante exemplo do último duque da Borgonha, Carlos o Temerário, que teve, como muitos de seus contemporâneos do século XV, um ávido desejo pela glória e grande fascínio pelos generais da Antiguidade, esforçando-se conscientemente em imitá-los. Conservando em sua imaginação “uma imagem exaltada da antiga grandeza”¹²³, tentou viver de acordo com ela, ao mesmo tempo em que lidava com as questões de sua própria época. O que significa, para Huizinga, que o duque teve “um ideal histórico de vida”¹²⁴

O ponto de partida do historiador foram duas perguntas: conceitos históricos - convertidos em imagens, exemplos dignos de imitação ou símbolos culturais inspiradores - podem ser fatores determinantes no desenvolvimento de culturas, estados ou indivíduos? E se forem, então, muito dos ideais políticos, econômicos e culturais não advém, justamente, de suas ligações com a História? A resposta seria afirmativa para as duas questões, mas o propósito de Huizinga não foi de tratar da causa fundamental da emergência de tais ideais - o que considera “uma das questões mais difíceis da filosofia da História” -, mas considerar sua expressão como fatores ativos na Cultura¹²⁵. Ele acreditava que com a análise de alguns casos específicos não seria difícil demonstrar como conceitos históricos, na qualidade de “exemplos ou princípios guias, podem diretamente influenciar as atitudes conscientes de pessoas ou governos.”¹²⁶

Seriam inúmeras as formulações dessa natureza na história da humanidade. O autor se propõe a analisar seis ocorrências, identificados por ele como os ideais de: (i) idade de ouro, (ii) de pobreza evangélica, (iii) de bucolismo, (iv) de cavalaria, (v) da antiguidade greco-romana e (vi) o ideal nacional. Todos eles apontam para um “propósito humano geral”, foram capazes de unir e inspirar uma sociedade ao oferecerem um modelo do passado para satisfazer o “antigo impulso de abandonar a cultura, de fugir do tempo presente e de suas misérias”¹²⁷ que frequentemente assola a humanidade. Dessa forma, os efeitos daquilo que muitas vezes foi entendido como reconfortantes nostalgias não seriam simplesmente fenômenos

¹²³ HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959 op. cit. , p.77-78.

¹²⁴ HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. op. cit., p. 78

¹²⁵ Ibid, p. 79

¹²⁶ HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. op. cit., p. 79.

¹²⁷ Ibid, p. 77-78.

superficiais, mas modos de vida baseados no princípio da emulação do passado, nascidos tanto da pesquisa histórica quanto da fantasia mitológica¹²⁸.

Pouco importando a precisão ou origem dessas representações, o que interessa ao autor é como elas pareceram verdadeiras imagens de uma realidade passada, orientaram seus defensores e foram concebidas como uma realidade viva. Desse modo, mesmo o personagem de um romance poderia cumprir a função de um ideal histórico, na medida em que fosse capaz de fornecer uma “representação histórica sugestiva” que pudesse servir ao propósito de “reviver” a glória de um passado idealizado, cristalizando-se em formas culturais que extrapolam a esfera da cultura literária.

Apesar da exposição do historiador parecer sugerir uma linha de desenvolvimento desses ideais, que partem de uma origem mítica e vão gradualmente ganhando conteúdo histórico, a perspectiva de Huizinga não é evolutiva. Ele pretende demonstrar como esses temas ou símbolos se atualizam ao longo do tempo e que — opostos à lógica de um processo linear — estariam mais próximos de uma “série de renascenças”. O autor confessa que sua aula inaugural poderia ter o título “Sobre Renascimentos”, “ou mais paradoxalmente, ‘A influência da história na história’”. Assim, cada ideal histórico seria uma recriação de formas já existentes, que se enfraqueciam e depois eram carregadas com um novo sentido atribuído pela cultura, na qual “renascia” como valor para imitação. Importante termos em mente que o percurso concebido por Huizinga traz uma reflexão sobre o nascimento e o desenvolvimento da Ciência Histórica que desemboca em questões urgentes naqueles tempos de guerra e que ainda tem espaço em debates contemporâneos sobre a formação da consciência histórica.

O historiador inicia sua observação pela noção de Idade de Ouro, tão familiar aos indianos e aos gregos. Entendida como primeiro período da humanidade, seria o mais antigo conceito de perfeição projetado no passado. Presente na obra de Hesíodo, foi histórico para Tácito e Posidônio, segundo Huizinga. De acordo com ele, apesar de não oferecer a promessa de um retorno ou estímulos e esforços para a restauração da felicidade de outrora, essa concepção trouxe um tema que teve longa vida na cultura: a noção dos *Elísios* ou das *Ilhas Afortunadas*. Para os antigos, nas obras de Homero e Hesíodo, esses locais estariam distantes no espaço, mas ainda na Terra. No “fim do mundo a ocidente”, essas ilhas foram geralmente

¹²⁸ DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia/Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2013, p. 128

identificadas com as modernas Canárias. “A real bondade do seu clima e a sua presumível fertilidade (...) fizeram destas ilhas um mítico Paraíso *Terreal* (...) onde iam repousar as almas dos heróis”¹²⁹. Esse tema seguiu durante a Idade Média nos relatos de viagem como os de São Brandão, se presentificou na cartografia — como no Mapa Mundi de Hartmann Schedel de 1493 em que a *Ilha Afortunada* é assinalada a oeste da costa africana (figura 4)—, e no imaginário ibérico durante as grandes navegações, como o analisado em *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, obra clássica de Sérgio Buarque de Holanda.



Figura 4. Mapa-mundi de 1493 de Hartmann Schedel A Ilha Afortunada é assinalada a oeste da costa africana.

O segundo ideal observado por Huizinga parece surgir em oposição ao anterior. De um paraíso distante, mas que se podia gozar dos prazeres da vida ainda neste mundo, o historiador apresenta o Ideal de pobreza evangélica, um tema que a dor e as privações são as pontes para a vida eterna. Baseado na imitação de Cristo e dos apóstolos, o autor sustenta que foi primeiro necessário surgir uma nova concepção histórica do Messias, que incluía sua experiência dolorosa no mundo e competisse com a imagem hierática de Deus, para que seu exemplo

¹²⁹ SILVA, J. Ilhas Afortunadas e o Atlântico Greco Romano na visão de Torriani; in Mar Greco-Latino; org: OLIVEIRA, F.; THIERCY, P.; Vilaça, R. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p.375

tivesse um valor prático e um efeito como ideal de vida, cuja a proposta seria uma “volta as raízes”. Sendo assim, para Huizinga, a conhecida frase do evangelho de Mateus: “Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens e dê-o aos pobres, e terás um tesouro no céu”, não era tida como um comando para muitos homens de fé até figuras como Bernardo de Claraval, Pedro Valdo ou Francisco de Assis torná-la “um estilo de vida”. Assim, a imitação de Cristo, como fez São Bernardo no século XII, “era um renascimento, e quando Thomas de Kempis — seguindo Bernardo— novamente anuncia isso três séculos depois, era um renascimento do renascimento”.¹³⁰

Assim como imitação da vida de Cristo, o terceiro tema apresentado por Huizinga também exigia o abandono da Cultura e o anseio por simplicidade e verdade. Mas o Ideal bucólico ou pastoral com frequência representou uma fuga da “lassitude urbana” e difere da pobreza evangélica no apreço pela natureza e pelo prazer. A atitude de imitação da vida do pastor e a glorificação da vida rural, como ideal retrospectivo, teve uma longa série de renascimentos: No mundo antigo, o bucolismo há desde a época de Augustus e o romance pastoral grego; no período medieval, a Renascença Carolíngia e nas cortes da Borgonha e Orleans; durante o Renascimento italiano no círculo de Lorenzo de Médici, em Sannazaro, Montemayor, Tasso, Guarini e, finalmente; na última e mais refinada das renascenças pastorais: o século XVIII dos idílios de Solomon Gessner e dos quadros de Watteau e Boucher.

Apesar de soterrado pela própria história, esse ideal:

foi de tremenda importância, do ponto de vista da história da cultura, que a humanidade aprendesse a expressar sobre a natureza e o amor dentro do quadro do poema pastoral. E até fora do campo das possibilidades estéticas, o idílio pastoral exerceu influência na cultura: da Antiguidade a Rousseau, a noção de estado natural derivou sua força e vitalidade do conceito de Idade de ouro e do Idílio bucólico¹³¹.

Para o historiador, a vitalidade do ideal bucólico se reflete no seu caráter ambivalente. De um lado, teve um aspecto sacro por se aproximar de ideias religiosas quando se mesclou com temas como “os pastores de Belém”, “o bom Pastor” ou o “Cordeiro de Deus”, imagens frequentes na pintura do século XVIII. No entanto, é inegável seu caráter profano. A ilusão que tanto encantou a humanidade da fantasia do encontro do pastor com a ninfa na floresta com seu forte apelo erótico.

¹³⁰ HUIZINGA, J. *Historical Ideals of Life*, op cit, p. 83.

¹³¹ ibid, p. 85

O erotismo é um elemento compartilhado com o Ideal de cavalaria - o quarto apresentado pelo historiador — mais “substancial”, genuinamente “um ideal cultural”, teve uma “extraordinária e durável influência”, inspirando poderes políticos e comandantes militares, enquanto a fantasia arcádica, apesar de sua importância para a civilização, foi limitada na vida real. A questão levantada por ele na conferência e depois desenvolvida em *O Outono da Idade Média* é o fundamento erótico da coragem cavaleiresca. Presentificado na atitude de um autossacrifício nos votos e dos torneios diante da presença feminina na plateia.

Esse elemento sexual foi claramente visto e expresso ao longo da Idade Média. Daí surge todo o romantismo da cavalaria: o motivo do cavaleiro que liberta a donzela, do cavaleiro desconhecido cuja aparição inesperada e coragem decisiva toma toda a atenção para si, em suma, todo o cenário alegremente colorido e a fantasia sentimental da *pas d'armes*¹³².

Para Huizinga é importante ter em mente que todos os três ritos fundamentais do cavaleiro – a consagração, o torneio e o voto – provém de antigos sacramentos que atestam a permanência de elementos “bárbaros” da aristocracia guerreira. Nas palavras do historiador “raiz comum que se situa muito longe e muito antes do desenvolvimento do Cristianismo”. Nesse ponto parece que Huizinga se parte de um autor que marcou sua juventude, Edward B. Tylor. A ideia de “sobrevivência”, na obra Tylor entendia os “processos, costumes, opiniões (...) que, por força do hábito, continuaram a existir num novo estado de sociedade diferente daquele no qual tiveram sua origem”¹³³. Para Georges Didi-Huberman:

Tylor teria descoberto a extrema variedade e vertiginosa complexidade dos fatos culturais (...), mas teria igualmente descoberto algo mais perturbador: a ação vertiginosa do tempo na atualidade, na superfície presente de uma dada cultura. Essa vertigem se expressa inicialmente, na intensa sensação (...) de que o presente se tece de múltiplos passados. É por isso que o etnólogo, aos olhos de Tylor, deve fazer-se historiador de cada uma de suas observações. A complexidade horizontal do que ele vê decorre, antes de mais nada, de uma complexidade vertical paradigmática do tempo¹³⁴.

Huizinga não tinha dúvidas quanto ao fato de que o ideal cavalheiresco teve uma “duradoura influência como um modo de vida”. Para ele, todas as formas refinadas da vida burguesa nos tempos posteriores foram baseados na imitação do estilo de vida da nobreza medieval. “Heróis do terceiro estado como Felipe Artevelde e Jacques Coeur viveram

¹³² HUIZINGA, J. *Historical Ideals of Life*, op cit, p.88

¹³³ DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia, op. cit, p.142.

¹³⁴ DIDI-HUBBERMAN apud DAMAS, N, DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia, op. cit, 142.

completamente dentro das fronteiras dos ideais e formas cavaleirescas. A vida de corte e seus conceitos de virtude e honra serviram para produzir o gentleman moderno”¹³⁵. Um aspecto marcante desse ideal foi que sua pretensão de realizar-se no mundo, foi precisamente o que restringiu sua força efetiva na realidade. Todo o cerimonial dos cavaleiros se tornou uma forma vazia, com alto grau de falsidade. Mesmo tendo muito mais pontos de contato com a realidade do que o ideal pastoral – que, para Huizinga, nunca havia sido mais do que “uma espécie de jogo de salão” —, o ideal cavalheiresco foi suscetível a um processo de “constante decadência”¹³⁶, mas muitos daqueles que o defendiam eram conscientes de sua falsidade e por essa razão – desde o início houve a tendência para sua negação com “ironia e sátira, paródia e caricatura”¹³⁷. Para o historiador, Dom Quixote foi a última e suprema expressão dessa atitude.

A falsidade é um elemento que, em maior ou menor grau, está contido em todos os ideais. Inevitavelmente ela os suplanta por conta da própria natureza cíclica desses temas históricos. Em vista disso, “a forma, por assim dizer, sempre se esvazia; sempre de novo um período de máxima falsificação da vida e autoengano será seguido por uma reação”¹³⁸. Com o tempo, a falsidade fica mais e mais evidente, exercendo uma pressão cada vez maior para a aqueles que haviam tomado um modelo de imitação. Um alto nível de afetação se envolve no ato de fundar uma realidade que reflita a expectativa de “reatualizar” as formas idealizadas do passado. Quanto mais exigente era o ideal, mais a falsidade ofusca a inspiração original, mais as formas estariam esvaziadas de “vida autêntica”, propiciando rupturas.

Nesse sentido, a Antiguidade greco-romana, o penúltimo ideal exposto pelo historiador surge como uma espécie de “pecado original” dos ideais históricos de vida. O modelo que inspirou o Renascimento italiano, teria sido o primeiro que pôde ser transformado no objeto de uma imitação fiel até os mínimos detalhes. De início Huizinga se opõe à ideia de Burckhardt “em que a ambição e o senso de honra são as duas características centrais do homem renascentista”. Segundo o conferencista, “ambas, podem ser explicadas mais facilmente como uma extensão direta da honra cavaleiresca”¹³⁹. Assim, numa comparação

¹³⁵ HUIZINGA, J. *Historical Ideals of Life*, op cit, p.88

¹³⁶ Ibid

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid, p. 89.

¹³⁹ Ibid, p. 90.

entre o ideal cavaleiresco e da antiguidade greco-romana, ele acreditava ser possível constatar uma continuidade fundamental que ligaria as duas épocas históricas. Entretanto, a diferença entre o sonho de heroísmo da Idade Média e o desejo humanista de imitar a Antiguidade, foi que esta última foi perseguida com um inédito grau de precisão histórica. Apesar de partir do velho desejo de imitar o passado, junto da admiração nutrida pelo mundo clássico e do anseio de reviver as suas formas de vida, ali teria surgido um dado radicalmente novo: aqueles que, durante o Renascimento, mergulharam na Antiguidade em busca de referências para a ação no presente, teriam, aos poucos, ganhado a consciência de seu caráter relativo e histórico.

“Procurando pelo que poderia unir, eles encontraram o que dividia. Via Antiguidade e através da Antiguidade o homem aprendeu a pensar historicamente e uma vez que ele aprendeu a fazer isso, teve que abrir mão dos ideais históricos de vida¹⁴⁰”. Assim, enquanto a Antiguidade Greco-Romana foi vista como uma “perfeição objetiva”, com validade normativa e autoridade absoluta, teria durado a Idade Média. Dessa forma a grande ruptura não se deu entre o Renascimento e a Idade Média, mas entre a Idade Média e a Época Moderna. Segundo o historiador, a última vez que o classicismo se mostrou como um ideal prático, nas frases grandiloquentes da Revolução Francesa e na arte de David, surgiu uma anacronia de fazer nascer a vida moderna da antiguidade. Nesse momento, “a história ensinou ao mundo a olhar para frente na sua luta por felicidade, e a não mais a se embriagar com sonhos de vida retrospectivos”¹⁴¹.

Esse processo revelou uma distância cada vez maior entre a História e a vida na Modernidade. Desde então, ideais histórico-culturais passaram a ficar em segundo plano. Mas, para ele, aquele velho impulso contra o presente não desapareceu. No século XIX, período da consolidação dos Estados Nacionais, outros conceitos históricos limitados em valor e de conteúdo mais específico assumiam a frente na produção historiográfica: o ideal nacional. Depois de um longo caminho, Huizinga trata de uma questão que estava na ordem do dia, o nacionalismo historiográfico, decisivo para o surgimento da Primeira Guerra entre o fim do Oitocentos e o início do século XX.

Apesar de compartilhar com os conceitos anteriores a essência romântica, por mais

¹⁴⁰ HUIZINGA, J. *Historical Ideals of Life*, op cit, p. 91

¹⁴¹ Ibid.

preciso que seja do ponto de vista histórico. “São mais símbolos de poder e honra, que de felicidade”¹⁴². Huizinga aponta para o caráter excludente desses ideais, uma vez que, seu valor ético é restrito de uma maneira particular: “Ao mesmo tempo em que é extremamente importante para aqueles que o defendem - o grupo, o estado, a nação em questão - frequentemente, não é reconhecido pelos não-membros”¹⁴³. Esse caráter excludente e competitivo é o mesmo que tentou traduzir a produção artística dos pintores primitivos em termos de “pioneiros da pátria”, integrando-os a narrativa nacionalista. França, Alemanha, Bélgica e Itália foram casos de estados que procuravam se impor enquanto potências colonialistas e seus discursos contaminaram a concepção e recepção das exposições de arte. Nesse sentido, como diz Huizinga, “o romantismo não foi completamente sério em sua imitação da Idade Média”, já que “a cópia dos estilos históricos nas artes, em especial na arquitetura do século XIX, não teve grande significância no sentido de reviver um ideal geral”¹⁴⁴, servindo muitas vezes a consolidação do pensamento nacionalista.

No pensamento de Huizinga das primeiras décadas do século XX, as imagens surgem enquanto importantes vetores do conhecimento histórico, O historiador reconhece o lado estético do seu estudo para alcançar uma dimensão mais sensorial ou mais completa da disciplina. Para ele, a imposição de uma atitude extremamente racional diante do passado não garantiu, de modo algum, conclusões mais precisas. A constituição da História a partir do modelo das Ciências Naturais só separava de vez a História do conhecimento da vida, aqui entendida não apenas pela existência biológica, política ou econômica dos seres humanos, mas pela vida cultural, aquela que admite os sonhos e os sentimentos do passado e do presente sempre materializados nas artes.

¹⁴² Ibid, p. 92

¹⁴³ Ibid, p.92

¹⁴⁴ Ibid,p.101

2. A ARTE DOS VAN EYCK NA VIDA DE SEU TEMPO: AS IMAGENS NA CULTURA

No capítulo anterior, tratamos do desenvolvimento de algumas ideias centrais de Huizinga acerca das imagens e sua relação com a História. Dos anos de formação em Groningen até assumir o cargo de professor em Leiden, umas das instituições mais prestigiadas de seu país, o historiador compreendeu a dimensão estética do conhecimento histórico e os modos de vida que a humanidade frequentemente reencenou durante séculos em sua busca por felicidade. Em 1916, foi lançado pela Revista De Gids *A arte dos van Eyck na vida de seu tempo*, trabalho de Huizinga que em muitos sentidos é aplicação de seu pensamento nas conferências de Groningen e Leiden, além de surgir como uma espécie de prelúdio para *O outono da Idade Média*.

Esse ensaio será desenvolvido e integrado ao livro publicado três anos depois e representa, além das noções sobre a centralidade da imagem na produção do conhecimento histórico e o olhar sobre a reelaboração da realidade por meio de sonhos de vida retrospectivos, as primeiras conclusões acerca de sua visão original sobre o século XV no ducado da Borgonha feita a partir da comparação entre a arte e a literatura no interior da cultura da época.

A convicção de que na História devem-se aceitar os contrastes não resolvidos de uma época parece muito evidente na imagem outonal do século XV de Huizinga. Para ele, a estação da extrema maturidade das contradições da cultura medieval poderia ser vista em frutos aparentemente muito diferentes entre si. Até no que se diz respeito ao interesse e apreciação das pessoas no início do Novecentos, as prestigiadas pinturas criadas pelos artistas do fim da Idade Média nos Países Baixos e a produção literária que lhe corresponde gozavam de status distintos. Ao passo que as primeiras eram vistas em eventos grandiosos ou poderiam ser incluídas em debates que extrapolavam as questões estéticas, as últimas eram pouco conhecidas e não raramente tidas como tediosas. No entanto, ambas brotaram no mesmo solo, sob condições muito semelhantes.

Elas foram as fontes principais para *A arte dos Van Eyck na vida de seu tempo*¹⁴⁵. Nessa seção, discutiremos o escrito de Huizinga tendo como perspectiva as discussões em torno da nacionalidade dos chamados pintores primitivos dos Países Baixos e as fronteiras entre o Medievo e o Renascimento, debates profundamente comprometidos com o campo histórico-artístico que o autor nunca perde de vista e foi decisivo para algumas de suas conclusões.

2.1. A arte dos Van Eyck: observações preliminares

Publicado pela primeira vez na revista *De Gids* em 1916, o escrito tinha o propósito de explicitar algumas relações entre a arte e a vida na época do Ducado da Borgonha. Parece ter nascido do contato com as artes plásticas desse período, que o historiador teve em visitas a museus e exposições temporárias no início do século XX, como a *Exposição dos Primitivos flamengos*, ocorrida em 1902 e a *Exposição do Tosão de Ouro*, cinco anos depois, mencionada no ensaio. Outra parte importante do trabalho são as pesquisas do historiador na Universidade de Groningen como a conferência posteriormente publicada *Sobre a Pré-História da Consciência nacional holandesa*¹⁴⁶, um olhar sobre o estado da Borgonha do século XV a partir dos escritos dos historiadores de corte.

Convertidos em gênero literário da moda da época, mais populares que a literatura edificante e romântica, os relatos das aventuras cavaleirescas no estilo de Jean Froissart e Cristina de Pisano tiveram a longevidade garantida graças aos seus inúmeros imitadores. É entre eles que o historiador investigou a consciência nacional dos Países Baixos e aprofundou no conhecimento das fontes escritas do período que possuem um caráter completamente distinto das pinturas, suas celebradas contemporâneas. A interpretação da disparidade entre as duas manifestações da mesma época é um dos problemas enfrentados por Huizinga em *A arte dos Van Eyck na vida de seu tempo*.

Seu ponto de partida foi a questão levantada em *O elemento estético das representações históricas*, que ressaltava a enorme vantagem das imagens sobre as letras na

¹⁴⁵ Título original: *De Kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd*

¹⁴⁶ Original em Holandês: *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef*

relação da humanidade com a História Cultural, naqueles anos justificada pela agilidade das comunicações na Modernidade, pela arte de domínio público nas instituições museais e a invenção da fotografia no século XIX. Entretanto, haveria também outra força em ação: algo como um impulso humano que não se contenta com uma explicação geral sobre os eventos passados. Segundo Huizinga, “nós precisamos do Egito, do extremo Oriente e de todo o medievo. Tal fome de imagens não pode mais ser saciada lendo, não há tempo: pode ser saciada somente olhando”¹⁴⁷.

Consciente de que “o tempo no qual a ideia de uma civilização do passado era formada através da leitura parece ter acabado”¹⁴⁸, o autor pretende apresentar o século XV da Borgonha juntando as fontes visuais e escritas do período. Mas quer distância da contemplação admirada, aqui o esteticismo não colabora em nada para uma compreensão da época por uma série de razões. Da escassa quantidade de obras laicas que sobreviveram até então à compreensão da utilidade e função das pinturas no interior daquela sociedade, a postura superficial do diletante oferece uma visão muito limitada ou pouco condizente com a realidade do período, ainda mais se considerarmos que, segundo o autor, a própria noção de beleza artística não existia naquela época; a importância daquelas obras vinha precisamente dos seus atributos práticos, elas não possuíam autonomia, eram servas da vida da época.

Três foram as observações preliminares de seu estudo: em primeiro lugar, ele fala de Jan como se não existisse Hubert van Eyck, não adentra a questão sobre a distinção do trabalho de cada um dos irmãos; também pede licença para apresentar uma noção do século XV que inclui boa parte do século XIV e fazer referência à Borgonha levando em consideração tanto a cultura de corte de origem francesa quanto a holandesa distante da aristocracia francófona; por último, trata continuamente de uma cultura e literatura francesa em oposição à arte que usualmente é chamada de neerlandesa.

Um olhar para esses pontos nos dá pistas para uma compreensão mais profunda sobre os objetivos do autor. Seu recorte revela uma abordagem que se choca com algumas teorias amplamente discutidas no início do século passado. A própria escolha de expor o século XV levando em consideração as últimas décadas do século anterior se justifica pelo desejo de

¹⁴⁷ HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo. In: *Le immagini della storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1993. p 103.

¹⁴⁸ Ibid.

Huizinga de tratar, tanto neste ensaio de 1916 quanto em *O outono da Idade Média*, dos anos de ouro do Ducado da Borgonha.

Segundo o conto popular, este estado teve sua origem na recompensa à atitude heróica de um jovem príncipe que lutou junto ao pai numa batalha em que ambos saíram vencidos, a Batalha de Poitiers (1356), um dos confrontos da Guerra dos Cem Anos (1337-1453). O rei da França, João II — que na ocasião foi tornado prisioneiro dos ingleses, sendo liberado apenas cinco anos depois —, concedeu ao filho, Felipe o Temerário, o Ducado da Borgonha que originalmente contemplava apenas Dijon e seus arredores. No entanto, o território será multiplicado por meio de conquistas militares e por uma série de hábeis manobras matrimoniais. O casamento de Felipe com Margarida de Flandres juntou a região francesa a Flandres, aos Condados de Artois, Nevers e Rethel e os Ducados de Brabante e Limburg, o que contribuiu para que o estado da Borgonha se constituísse enquanto um conglomerado de países diversos. (figura 5)



Figura 5. Mapa do Ducado da Borgonha e dos territórios onde exercia influência

A não ser pela figura do soberano e pelos laços feudais, todo esse território não possuía uma identidade comum. Economicamente, se apoiava, em grande parte, em Flandres, cuja riqueza contribuiu enormemente com o luxo da corte ducal. Ali dominava uma aristocracia afrancesada sobre súditos de fala flamenga, holandesa ou alemã. Essa nobreza se esforçou em perpetuar o ideal feudal cavaleiresco, enquanto a burguesia local muito próxima de um desenvolvimento capitalista procurava imitá-la. Os burgueses tinham a possibilidade de empreender prósperas carreiras na corte, entre eles não foram poucos os que se tornaram membros de ordens como a do Tosão de Ouro, chegando até mesmo a conselheiros do Duque.

Para Huizinga, a corte borgonhesa assistiu ao último florescimento do modo de vida cavaleiresco. Nesse sentido, o autor se opõe tanto àqueles que viam no Ducado da Borgonha o ponto de partida de nações como a Bélgica e a Holanda, quanto os que viam nesse período o anúncio do Renascimento. Huizinga também tinha consciência de que mesmo a questão da atuação dos irmãos Hubert e Jan van Eyck não se limita a curiosidades biográficas, mas possuíam vinculações mais amplas que – assim como as discussões em torno do estado borgonhês – envolviam debates não só referentes aos de estilos de época, mas também demandas acerca da identidade nacional.

Diferente de seu irmão Jan, a biografia de Hubert van Eyck sempre esteve envolta numa espessa camada de mistério. Do primeiro sabe-se que foi pintor da corte de João da Baviera, conde da Holanda, em Haia, entre 1422 e 1425, quando passou a trabalhar para Felipe o Bom até o ano de sua morte, em 1441. Morou em Lille de 1425 até 1428, e em 1432 comprou uma casa em Bruges. Além da produção das obras de arte para nobreza e alta burguesia locais, ele empreendeu viagens por ordem do duque, dentre as quais, possivelmente, foi à Terra Santa em 1436. Quanto a Hubert, é conhecido somente o fato de ter nascido em Maeseyck e vivido em Ghent, onde morreu, provavelmente, em 1426. A escassez de documentação que colabore para um conhecimento mais profundo sobre sua vida e obra colocou até dúvidas acerca de sua existência para alguns estudiosos. Apesar de fontes do século XVI mencionarem a atuação dos irmãos, foi a partir de 1823 que o interesse pela identidade de Hubert se intensificou. Nesse ano um restaurador na Alemanha descobriu uma inscrição no fundo da parte exterior do grande políptico *A adoração do Cordeiro Místico* (figuras 6 e 7):

Pictor Hubertus eeyck. maior quo nemo repertus
Incepit. pondus. que Johannes arte secundus

[Frater] perfecit. Judoci Vijd prece fretus
VersU seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tUerI¹⁴⁹

Esses versos em latim podem ser livremente traduzidos para o português como:

“O pintor Hubert van Eyck, maior que ele não foi encontrado,
começou a tarefa pesada, que seu irmão Jan, segundo em arte,
completou a pedido de Jodocus Vijd. Com estes versos em 6 de maio,
ele coloca o que foi feito sob sua proteção”.

Foi em um 6 de maio, de 1432 que a obra foi instalada na Catedral de São Bavão, santo protetor de Flandres, em Ghent. Seis anos depois da morte de Hubert van Eyck, a pintura foi terminada pelo seu irmão ilustre, Jan van Eyck. Desde a descoberta da inscrição foi iniciado um enorme debate não somente sobre a vida dos irmãos, mas, sobretudo, tentativas de diferenciar o estilo de cada um deles. Em 1904 surgirá um dos empreendimentos mais extensos nesse sentido: *O enigma da arte dos van Eyck*, do historiador da arte austríaco Max Dvorák. O autor reconheceu Hubert onde as figuras nas composições são relativamente lineares e planas, mostrando este artista como “o último grande expoente de um estilo medieval”, enquanto as figuras mais volumosas e agrupadas foram atribuídas a Jan, aquele que “inaugurou a arte da era moderna”¹⁵⁰.

A tese de Dvorák de alguma forma encontrou eco na obra do historiador da arte Erwin Panofsky que em seu *Early Netherlandish Painting* de 1954 viu, para além das questões iconológicas, diferenças significativas entre algumas figuras que o levou a declarar: “nada além de uma comunicação pessoal de Hubert ou Jan van Eyck me convencerá de que o retábulo de Ghent foi planejado como é agora”¹⁵¹. Panofsky entende, como Dvorák, a obra a partir de uma subdivisão do que poderia ser atribuída a cada um dos irmãos. Segundo ele, o primeiro plano seria de Hubert, enquanto o plano de fundo de Jan. Para ilustrar, comparou a perspectiva angular primitiva da fonte com o altar mais encurtado (figura 8).

¹⁴⁹ RIDDERBOS, B. Objects and questions, in: *Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research*, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 52

¹⁵⁰ RIDDERBOS, B. Objects and questions, *op. cit.*, p. 52

¹⁵¹ Panofsky apud RIDDERBOS, B. Objects and questions, *op. cit.*, p. 54.

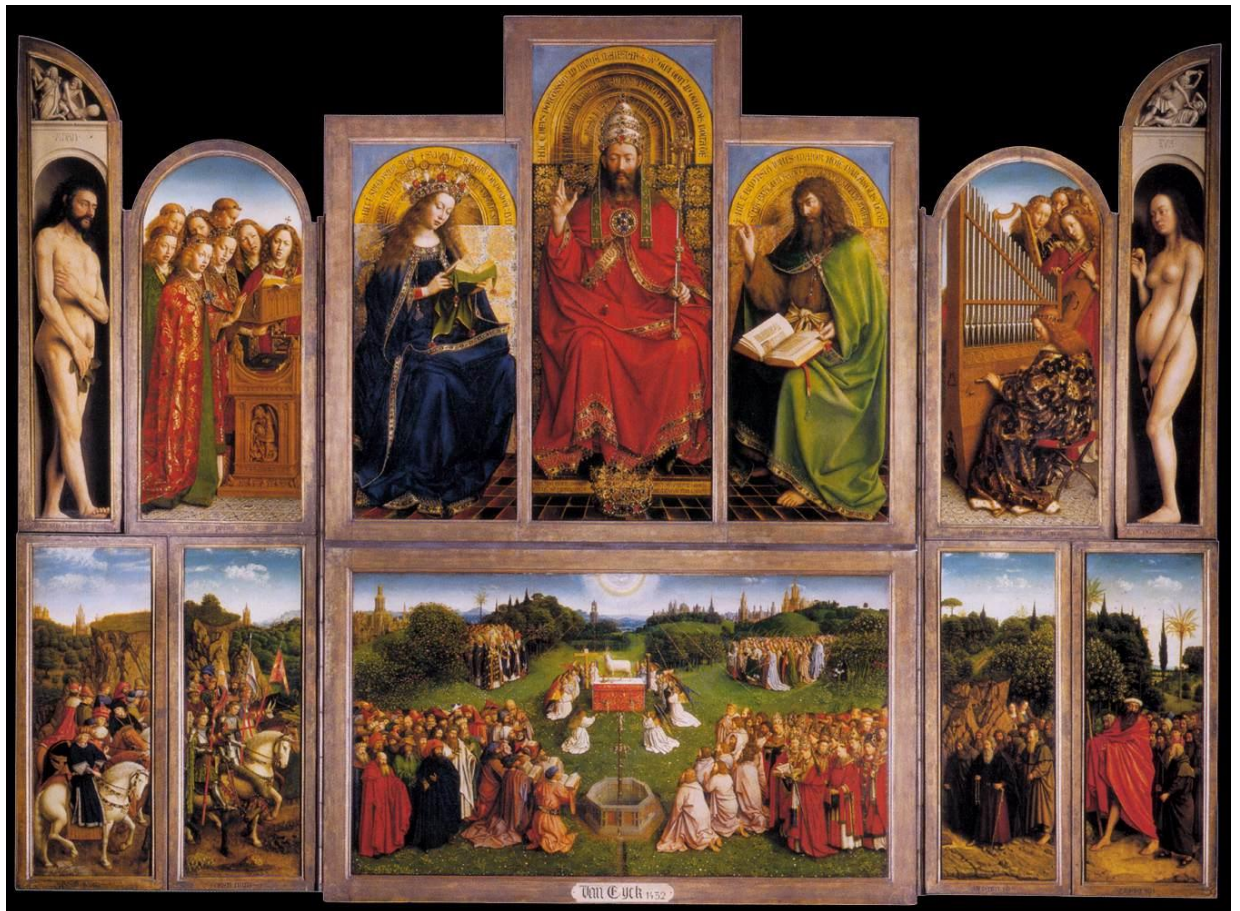


Figura 6. Retábulo de Ghent (aberto), 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de BelasArtes, Ghent. Bélgica.



Figura 7. Retábulo de Ghent (fechado), 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de Belas Artes, Ghent. Bélgica.

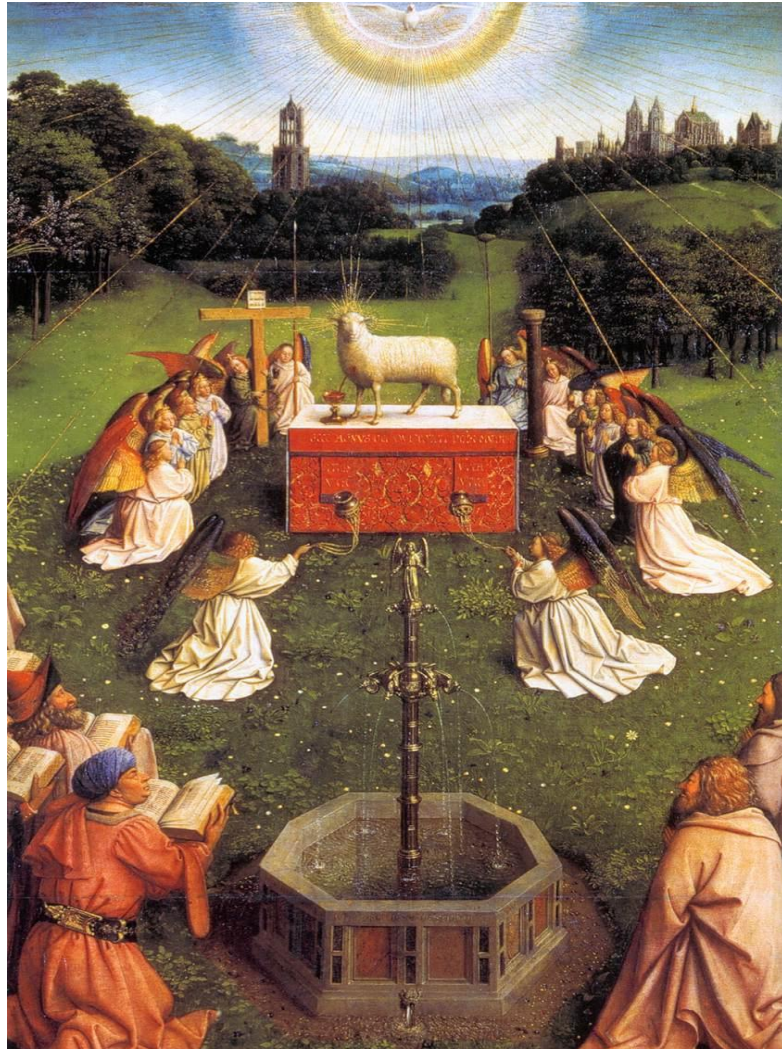


Figura 8. Detache da Fonte e alta do Retábulo de Ghent, 1430-1432, Jan van Eyck, 350x460 cm, Museu de Belas Artes, Ghent. Bélgica.

No entanto, teses nesse sentido têm perdido espaço desde 1979, quando Asperen de Boer publicou os resultados de sua reflectografia infravermelha na obra. Para ele, os desenhos do retábulo parecem muito comparáveis a obras assinadas ou geralmente atribuídas à Jan van Eyck. De Boer acredita que se não fosse pelos versos que mencionam Hubert, não haveria dificuldade alguma em considerar todas as pequenas diferenças do retábulo como sendo de

autoria de um só artista¹⁵². Nesse ponto, as análises científicas demonstram uma compatibilidade com o posicionamento de Émile Renders, que nos anos 30 argumentava que os versos eram forjados, Jan van Eyck teria pintado todo o quadro sozinho e as inscrições teriam sido inventadas para fomentar o orgulho patriótico de Ghent por Hubert ser considerado um artista local¹⁵³.

De fato, parte significativa do culto à figura de Hubert envolvia o sentimento ufanista da cidade de Ghent. Por outro lado, Huizinga não fez distinção entre o que poderia ser considerado Bélgica ou Holanda. Para ele, ainda que “de Claus Sluter em diante os artistas mais importantes sejam holandeses, essa manifestação artística floresceu em um ambiente cultural quase totalmente francês”¹⁵⁴. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos, o historiador não via a época dos Van Eyck como o tempo das raízes das Nações posteriormente constituídas, não valorizando o que chamou de “polêmica nacional – etnográfica”.

2.2. Os *Primitifs* e a questão nacionalista.

Tudo isso significou que Huizinga também não estava de acordo com o pensamento de Henri Bouchot, curador de Gravuras da Bibliothèque Nationale de Paris e principal articulador da Exposição dos Primitivos franceses, ocorrida em 1904. Bouchot estava entre aqueles que viam entre as obras expostas na mostra de Bruges trabalhos que poderiam ser atribuídos aos mestres franceses e que tiveram o orgulho nacional ferido com a inclusão desses artistas sob o rótulo de flamengos. É importante notar que a intenção aqui não se tratou somente de chamar atenção para a arte da França do século XV, mas também afirmar, o quanto possível, que os méritos da arte dos Países Baixos dependiam da França. Essa ideia tem suas raízes nas pesquisas de Louis Courajod. Curador do Departamento de esculturas do Louvre e professor de História da Escultura na escola desse museu. Courajod exerceu essas funções entre 1886 até sua morte prematura em 1896. Segundo Germain Bazin foi o primeiro historiador da arte que “procurou distinguir na composição nacional de um povo os fatores

¹⁵² RIDDERBOS, B. Objects and questions, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo, *op cit.* p 105.

étnicos originais, para seguir através das manifestações artísticas os destinos próprios de cada um desses fatores”¹⁵⁵. Com seu método, explicava as origens da arte gótica “a partir da germanização pelos francos da etnia galo-romana”¹⁵⁶.

Também afirmava a existência de uma “Renascença nórdica” e acreditava que o realismo teria se desenvolvido primeiramente na França¹⁵⁷, mas a partir do século XVI passou a receber influências do classicismo italiano. Segundo Courajod, a importação desse estrangeirismo teria levado a civilização francesa à frivolidade e decadência. Com um gosto formado pelo Realismo e Naturalismo modernos, o historiador era radicalmente avesso a toda arte inspirada pela antiguidade, incluindo a arte acadêmica de sua época. Para ele, o trabalho de Jacques Louis David e seus seguidores era um “produto abjeto do movimento italianizante”, preferindo aclamar a obra de François Rude, criador do *Arc de Triomphe*, como continuação da mesma tradição da qual Claus Sluter pertenceu”¹⁵⁸. Para ele “o novo senso de realidade na arte se manifestou pela primeira vez na França e os mestres flamengos simplesmente continuaram esse desenvolvimento”¹⁵⁹.

A exposição idealizada por Henri Bouchot seguiu essa pista e foi além: não só afirmou que a pintura holandesa anterior se produziu inteiramente a partir de modelos franceses, mas atribuiu muitos dos seus pontos altos aos pintores franceses, incluindo algumas obras bem conhecidas de Van Eyck”¹⁶⁰. Bouchot encontrou resistências mesmo entre seus compatriotas, mas, como afirma Wessel Krul, não era um “fanático isolado”, pertencia a uma longa tradição de angústia a respeito da fraqueza do Estado francês durante grande parte do século XV. Já em 1841 o grande historiador romântico Jules Michelet “tentou certificar van Eyck como mais ou menos francês”¹⁶¹.

Diferente dos franceses e dos belgas, os holandeses não reclamaram para si a fama dos “primitivos”. Não houve uma exposição ou algo semelhante para apropriar-se da arte da Holanda do Sul no curso da história do país. Pelo contrário, muitos críticos distinguiram no

¹⁵⁵ BAZIN, G. A História da História da Arte, p. 113

¹⁵⁶ Ibid, p. 113.

¹⁵⁷ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, Objects and questions, in: Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 272.

¹⁵⁸ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, *op. cit*, p.272.

¹⁵⁹ Ibid, p. 279.

¹⁶⁰ Ibid

¹⁶¹ Ibid.

século XV uma arte separada mais ao Norte onde um realismo mais espontâneo e menos solene sobreviveu. Essa seria a base dos painéis holandeses do século XVI em diante, cuja inclinação para a representação atmosférica da cor e da luz veio especialmente para a pintura de paisagem. Tal sensibilidade existiria mesmo antes de 1500 e foi demonstrada pela publicação, em 1902, de um fac-símile do *Livro das Horas de Turim*, cuja qualidade da representação nas suas páginas até então praticamente desconhecidas levantou hipóteses muito interessantes. Alguns historiadores da arte reconheceram a mão de Jan van Eyck em várias miniaturas, considerando que o manuscrito deveria ser datado das primeiras décadas do século XV; esse trabalho seria de quando o pintor servia a João de Baviera, o conde da Holanda em Haia. Também são dignos de nota as vistas do rio e as paisagens marinhas que pareciam representar o campo holandês, o que não seria apenas uma importante fase na transição do manuscrito para a pintura e igualmente provaria que Van Eyck adquiriu pelo menos parte de seu treinamento na Holanda¹⁶².

Esse ponto de vista provavelmente nasceu na obra de Johana De Jongh sobre a pintura de paisagem. A autora reivindica a descoberta da paisagem pela arte dos Países Baixos e credits isso a “influências holandesas”. Para De Jongh, Flandres era a terra de uma arte estritamente eclesiástica, formal e gótica, e seria através de Van Eyck, formado na Holanda, que uma atitude mais solta se desenvolveu entre os flamengos. Segundo a historiadora, uma tradição separada do Norte poderia ser reconhecida desde o início, uma linha direta das miniaturas das *Horas de Turim* até a arte de Vermeer e Rembrandt¹⁶³. Na mesma linha, o colega de Huizinga na Universidade de Leiden durante a década de 1920, Herman Theodoor Colenbrander acreditava que a arte do norte da Holanda possuía uma “inconfundível individualidade” que se perpetuou do século XV até o XIX. Segundo ele, ao passo que a arte flamenga tinha como referência a escultura e procurava encontrar um tipo, a “pitoresca e passiva” pintura holandesa apresenta “grosseira ou finamente o individual”¹⁶⁴. Em 1905, setenta e cinco anos após a declaração de independência belga, Colenbrander entendia que a História da Arte confirmava uma questão política, ao justificar a separação da Bélgica dos Países Baixos. A ocorrência de uma diferença tão profunda, apesar de um relacionamento

¹⁶² Ver em. KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, Objects and questions, in: Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

¹⁶³ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, *op. cit.*, p.280

¹⁶⁴ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, *op. cit.*, p. 280

inegável, como aquele entre a arte flamenga do século XV e a arte holandesa “explicou a inevitabilidade da partição em duas nações independentes”¹⁶⁵.

Na Bélgica, o nacionalismo exaltado de Henri Bouchot foi respondido à altura pelo crítico cultural e *connoisseur*, Hippolyte Fierens-Gevaert. Também nacionalista e leitor de Courajod, ele acreditava no pioneirismo de Van Eyck e seus contemporâneos, mas eram outros os atributos nacionais associados aos artistas. O belga estava de acordo com os pontos de vista dos organizadores da Bruges de 1902, onde a arte dos "Primitivos flamengos" foi um passo à frente na história da civilização e demonstrou o que uma pequena nação como a Bélgica poderia alcançar. Sua obra *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, se colocava entre um ensaio na história da arte e um manifesto político. Publicada em 1905, o mesmo ano do *Elemento estético das representações históricas* de Huizinga, a obra tinha o propósito de demonstrar três ideias de seu autor:

Primeiro, no decorrer do século XIV, surgiu um novo realismo na França e na Holanda, que foi o germe de todas as inovações na arte e mereceu o nome 'Renascimento'. Em segundo lugar, esse Renascimento era principalmente o trabalho de artistas na Bélgica e, portanto, redundou na honra e glória da nação belga. E em terceiro lugar, não surgiu de um sentido de realidade especialmente flamengo, mas de uma cooperação entre os dois grupos lingüísticos do país, entre Flamengos e Valões¹⁶⁶.

Assim, de acordo com Fierens-Gevaert, após Van Eyck, o realismo se espalhou por toda a Europa, especialmente na Itália, onde contribuiu para a renovação da arte ocidental. Com sua arte, a Bélgica teria feito uma contribuição essencial para o progresso da cultura européia; por ter se fundado em fontes flamengas e valonas, também provaria, em retrospecto, o direito de existência do Estado belga que unia essas duas populações. O livro termina em um tom emocional com uma homenagem ao retábulo de Ghent, como o altar sagrado da pátria. Ainda que mais reservado no uso do termo “Renascimento”, o célebre historiador belga, Henri Pirenne, estava igualmente convencido que por volta de 1400 os Países Baixos mostravam o começo do que se poderia chamar de cultura moderna. Em sua *Histoire de Belgique* via como as obras-primas da escultura, da pintura e da música do período Borgonhês, ocorridas paralelamente com a renovação das instituições, atestam as profundas mudanças intelectuais e morais da sociedade. A maior expressão do novo espírito que surgia seria a pintura. No pensamento de Pirenne, esta conseguiu transcender as oposições sociais de tempo, de classe e

¹⁶⁵ Ibid., p. 282.

¹⁶⁶ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, p. 282.

de idioma. Ao passo que a literatura permaneceu dividida entre a nobreza francófona e os habitantes de língua holandesa, a pintura combinou o anseio da burguesia pelo realismo com o gosto aristocrático pela exibição e estilo. Nesse sentido, ambos os grupos contribuíram na mesma medida para essa manifestação cultural tão original. Esta cooperação de classes e grupos linguísticos seria o que indicava que a nação belga - a síntese do flamengo e do valão, da cultura germânica e latina - já havia encontrado sua própria identidade no início da era moderna¹⁶⁷

Huizinga admirava Pirenne, certamente um dos grandes historiadores daqueles tempos, também tinha com ele uma relação próxima e amistosa. No entanto, não estava de acordo com sua noção de uma identidade belga nascida no século XV, bem como a visão do surgimento da cultura moderna nesse período. Quando ainda lecionava em Groningen, Huizinga publicou um estudo e o dedicou ao amigo. Intitulado *Sobre a pré-história da consciência nacional holandesa*, esse trabalho trazia uma crítica àquilo que tantas vezes foi entendido como um sentimento nacional moderno no auge do Reino da Borgonha. Para o holandês, os historiadores não compreendem esse sentimento quando focaram suas interpretações nas causas econômicas, não percebem o quanto “o patriotismo medieval é afetivo” e a devoção e fidelidade ao príncipe tratava-se de um ânimo “absolutamente primário”¹⁶⁸.

A visão de Huizinga minimiza a dimensão desse sentimento nacional como causa consciente e vetor da constituição dos estados modernos que surgiram do seio do antigo reino da Borgonha. Os Países Baixos tinham que acabar se desenvolvendo em dois Estados independentes? Bélgica e Holanda não poderiam seguir como uma unidade? No início do século XX, uma parte significativa dos historiadores afirmaria que a separação seria algo “natural” por conta de certa incompatibilidade entre um caráter holandês e belga dos Países Baixos que já estava presente desde a Idade Média. A partir da arte, a visão de Colenbrander parece ilustrar perfeitamente esse enfoque do qual Huizinga discordava radicalmente. Para Huizinga, “a consciência de formar uma nação é o resultado de toda uma trajetória, não uma causa, mas uma resultante final de uma trajetória que poderia ter sido diferente se tivesse

¹⁶⁷ KRUL, W., *Realism, Renaissance and Nationalism*, p. 283

¹⁶⁸ HUIZINGA, J. *Sobre la Consciencia Nacional Holandesa*, in: *Johan Huizinga: el concepto de historia y otros ensayos*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 247.

modificado seus componentes”¹⁶⁹. Isso incluía afastar-se dessa oposição entre os temperamentos supostamente típicos do sul e do norte, ou ao caráter latino ou germânico das regiões dos Países Baixos. No entendimento de Huizinga, esse termo foi primeiramente geográfico e com o tempo ganhou contornos etnográficos. Assim, expressões como “música neerlandesa, pintura dos Países Baixos no século XV não entram em juízo algum sobre o caráter germânico ou latino do assunto”¹⁷⁰

Para compreender o que pode ser entendido como uma consciência nacional no Estado da Borgonha, Huizinga recorre não aos documentos oficiais do Reino, mas à cultura literária de língua francesa. Para o historiador, o que foi escrito na língua neerlandesa no século XV não diz nada sobre um sentimento patriótico. Somente aqueles que estavam próximos ao Duque pensavam, de fato, na unidade do país e estes se expressavam na língua da corte, o francês. Jean Froissart e Cristina de Pisano inauguraram uma longa tradição de escrita histórica, mantida viva por muito tempo graças ao grande número de imitadores, muitos deles na corte da Borgonha. Huizinga aponta para o aspecto político dos trabalhos de Monstrelet, Pierre de Fenin e Jacques du Clercq, mas se interessa por aqueles que escreveram da corte e para corte, onde pode-se ter mais claramente uma visão sobre o patriotismo no reino dos Duques. É na tríade formada pelo flamengo Chastelain, pelo borgonhês Olivier de la Marche e por Jean Molinet, o picardo, que Huizinga considera as testemunhas oculares “mais capacitadas para traduzir as ideias acerca do Estado e da nacionalidade”.

Esses “partidários de corpo e alma da Borgonha” são incapazes de ver algo além da nobreza e seus interesses, não raramente dispensavam uma palavra de comiseração ao povo pobre, explorado e maltratado, mas a órbita que moviam esses *historiographes* de língua francesa e suas ideias acerca da comunidade política e o poder público era a aristocracia. O conceito de estado desses pensadores segue sendo uma ideia um tanto vaga, adaptada à velha teoria canônica, como aquela feita por Santo Agostinho mediante a fusão de pensamentos da Antiguidade e do Cristianismo: “um príncipe justo, instituído por Deus como juiz e guardião da paz, como protetor da Igreja, como vigia do bem comum”¹⁷¹. Ainda que o sentimento de compaixão pudesse alcançar alturas enormes, o paradigma com que lidavam era o da divisão da sociedade em estamentos.

¹⁶⁹ Huizinga, J. Sobre la Consciencia Nacional Holandesa, p. 240.

¹⁷⁰ HUIZINGA, J. Sobre la consciência nacional holandesa, *op. cit.*, p. 240.

¹⁷¹ Ibid, p. 245

Também ignoravam o conceito de nacionalidade, no sentido de unidade política de um povo. Para eles, o termo *nation* carece de um significado político e expressava pura e simplesmente uma coincidência de centro de vida, leis, língua e costumes; um conjunto de pessoas *d'un habit et d'ung langage*”¹⁷². São nações os frísios, os flamengos, os bretões ou os picardos. Para Huizinga, o surgimento de um patriotismo vivo não esperou um conceito claro de estado ou uma unidade nacional, esse fenômeno foi independente de uma nítida consciência política. Aqui Huizinga apresenta uma grande afinidade com Jacob Burckhardt. Tal como o grande historiador de Basileia, ele acredita que não basta uma coesão da língua e de costumes - o que constitui uma tradicional noção de povo ou nação - para entendermos a formação do patriotismo. Uma compreensão desse evento envolveria a combinação dos elementos citados acima com um sentimento de fidelidade e sujeição a um poder legítimo. Citando Burckhardt, o historiador acredita que o patriotismo se manifesta no povo de um modo inconsciente “com uma elevada qualidade de raça, nutrida em parte pelo ódio por aqueles que não são *os nossos*” e que nos espíritos cultivados se manifesta “numa necessidade de entrega a uma coisa geral, de exaltação sobre o egoísmo do indivíduo e da família”¹⁷³. Porém, tal sacrifício nunca representaria a expressão de uma forma elevada da cultura, uma vez que atrelado ao ódio contra os “outros”, trata-se de um afeto mais acentuado na medida que é menos consciente.

Sobre essa base Huizinga construiu o *Ideal Nacional* presente na conferência *Os ideais Históricos de Vida* de 1915. Meses após o início da Primeira Guerra parecia-lhe ainda mais claro que o nacionalismo não representava nenhum progresso civilizatório para a humanidade. Em *Sobre a pré-consciência nacional holandesa*, o advento no período tardo-medieval da ideia de *querelles des Bourguignons*, a “causa borgonhesa”, para Huizinga poderia ser equiparada com a concepção moderna de “causa nacional”. Segundo o historiador,

(...) uma *querelle* (...) era, na consciência das gentes da época, a força e a motivação de toda política borgonhesa. Jamais deve-se perder de vista que a ideia consciente que justificava a seus olhos a política dos Duques era simplesmente a mesma: vingar o assassinato de João Sem Medo cometido em Monterreau 1419”¹⁷⁴.

¹⁷² HUIZINGA, J., Sobre la consciência nacional holandesa, *op cit*, p. 245

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid, p. 251.

O historiador analisa uma consciência nacional que teria por base instintos culturais muito velhos e profundamente enraizados. Assim como o processo histórico de devoção religiosa “brota do tronco seco das velhas e toscas ideais formas conceituais mais elevadas”, o sentimento moderno de estado teve que “injetar-se também sobre formas mais rudimentares e de um conteúdo mais primitivo”¹⁷⁵. Aquele sentimento de fidelidade e afinidade que funda a fase inicial do patriotismo só se revelaria na luta e no ataque. “É então quando a fidelidade entra em ação e se revela a coesão entre os homens de sentimentos afins. Os combatentes formam um partido”¹⁷⁶. Segundo Huizinga, o conceito de partido consiste em uma ideia cultural “antiquíssima, profundamente gravada na vida e poesia de todos os povos”¹⁷⁷. Ele está convencido de que a ideia de um *parti bourguignon* continua mesmo depois do poder dos duques ter fundado um estado separado da França. Desse modo, de forma geral, a formação de um partido fez as vezes de uma verdadeira consciência nacional para os súditos do Reino da Borgonha.

Uma parte deles sentia-se sujeita, também, por um vínculo muito mais estreito: o do capanga para com o senhor que lhe dá o que comer. É esse o laço mais antigo e mais direto de fidelidade. A ideia desse vínculo tão natural de dependência e subordinação penetra até as entranhas mais profundas de toda a cultura medieval desde os dias das invasões bárbaras até o período do Renascimento.”¹⁷⁸

Huizinga acredita que a colaboração entre Flamengos e Valões, entre aristocratas e burgueses, não era o resultado de um crescente e, sobretudo, moderno sentimento nacional, como Pirenne havia suposto. Mas a permanência de uma relação arcaica, um antigo vínculo com um passado medieval que os historiadores insistiam em enxergar as raízes de um rompimento que gerou a Modernidade. Assim, a cultura da Borgonha foi dominada pela corte; nas cidades, os burgueses derivaram seu modo de vida da aristocracia francesa, cujo idioma era o francês e seu estilo de vida baseia-se nas tradições francesas. Portanto, para Huizinga, o ambiente para a florescência da pintura dos Países Baixos não era belga ou holandês, mas um circuito cultural de língua francesa que compreendia tanto o norte da França como os Países Baixos. Esta é a base de *A arte dos van Eyck na vida de seu tempo* e, posteriormente, de *O Outono da Idade Média*, de 1919.

¹⁷⁵ Ibid, p.250.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid, p. 252.

2.3. OS PRIMITIFS ENTRE O MEDIEVAL E O MODERNO

Se as expressões desse patriotismo medieval e o conjunto da cultura dos Países Baixos não podem ser enquadrados como manifestações que anunciam os Tempos Modernos, as frequentes associações entre a arte de Van Eyck e seus contemporâneos e o Renascimento não fazem sentido para Huizinga. No ensaio de 1916, o historiador nem de longe fará um exercício de desconstrução da noção de Renascimento inaugurada por Burckhardt, como o que apresentou em *O Problema do Renascimento* (1920). Ainda que evidencie uma desvinculação entre esse período histórico e a cultura do século XV, procura deixar claro que o trabalho consiste na consideração geral de que um confronto entre as artes visuais e a literatura da época de ouro do Reino da Borgonha, apesar de indicar uma notável desproporção entre as duas expressões no que se refere ao valor e ao efeito, ambas exprimem uma unidade de concepções e intentos. Por sua vez, essa unidade está além das esferas pictóricas e literárias, se presentifica em muitos outros setores da vida de corte do século XV borgonhês e em nada parece anunciar o Renascimento.

“A cultura borgonhesa é uma daquelas culturas nas quais a magnificência tende a suplantiar a beleza. A arte tardo-medieval reflete fielmente o espírito da época, um espírito que já tinha chegado ao fim de seu curso”¹⁷⁹. A beleza mais profunda que o homem moderno procura na arte não era apreciada pelas pessoas da época. Aos borgonheses, o fausto e o esplendor davam o tom da verdadeira qualidade artística. Segundo Huizinga, todo o conjunto da vida de então, das artes plásticas e da literatura e até o vestuário e as festas religiosas ou profanas não fogem desse ideal nascido de uma realidade como a do século XV, período de grande pessimismo e depressão. “Como antídoto à opressão secular de luta e fome, da injustiça e violência, da peste, do inferno e das bruxas não bastava a cotidiana promessa da salvação celeste”¹⁸⁰. Nesse contexto, as intensas celebrações da vida tinham suas interfaces sagradas, reguladas pelos cerimoniais da Igreja, e profanas, a grande ostentação da corte orgulhosa inspirada na literatura cavaleiresca. Em ambas se fizeram presentes todo o luxo e ostentação junto das obras de arte dos grandes artistas da época, mas pouco foi preservado das

¹⁷⁹ HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo. In: *Le immagini della storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1993. p. 109.

¹⁸⁰ HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck, *op. cit.*, p. 111.

celebrações seculares, fato que Huizinga lamenta por acreditar que teríamos uma visão mais clara do período se conhecêssemos mais desses trabalhos perdidos.

Quando Huizinga coloca as obras de Van Eyck e seus contemporâneos muito próximas das extravagâncias do vestuário e dos banquetes da aristocracia inverte uma visão idealizada desses artistas muito popular no início do século XX. Para ele, o pouco que se sabe da vida daqueles pintores aponta para uma imagem de “homens do mundo”. O oposto de uma versão muito difundida - considerada pelo autor um romance histórico-artístico - na qual esses artistas serviram relutantemente os senhores da época e que foram “forçados a renegarem sua arte para colaborar com aquelas festas excessivas da corte”¹⁸¹. Nada justificaria tal ideia, o conhecimento que se tem de Van Eyck atesta que o artista se movia com agilidade em meio à vida de corte. Para suas missões diplomáticas encarregadas por Felipe o Bom “era necessário possuir uma experiência mundana”¹⁸², ostentando “a fama de um literato, de alguém que lia os clássicos e estudava geometria”¹⁸³, e não a imagem de um simples burguês, frequentemente atribuída ao pintor.

Essa interpretação romântica do século XV nasceu do medievalismo do *Oitocentos*, rico fenômeno histórico que se prestou a várias interpretações. Do modo pelo qual uma rica aristocracia reclamou seus privilégios feudais à atitude crítica ao *ethos* utilitarista de uma sociedade progressivamente racionalista e mecanicista, entre uma reação à Modernidade de viés aristocrático e um socialismo conservador, essa tendência propõe um olhar para o passado medieval com o objetivo de lidar com questões de suas realidades contemporâneas. O germanismo de Friedrich Schlegel e dos irmãos Boisserrè ou a resistência diante do poderio industrial encabeçada por figuras como John Ruskin e a Fraternidade dos Pré-Rafaelitas, revelam um olhar encantado para as imagens dos artistas dos Países Baixos, aliado a uma inclinação idealista sobre as condições dos artistas e seu meio social.

Muito semelhante à visão dedicada frequentemente à música polifônica de Dufay, as pinturas foram vistas como mais um componente de outra face do século XV, o avesso da ostentação da corte, o universo austero de uma burguesia simples e trabalhadora. Huizinga não reduz a vida cultural da época aos hábitos daquela aristocracia ambiciosa, ávida e dada a paixões intensas. De fato, em oposição à nobreza desponta outra esfera, o silencioso mundo

¹⁸¹ HUIZINGA, J., *L'arte dei Van Eyck*, *op cit*, p. 115.

¹⁸² *Ibid.*, p. 115

¹⁸³ *Ibid.*

da *Devotio Moderna*. Fundado nos Países Baixos por Gerard Groote no século XIV, esse movimento surgiu entre *Os irmãos e irmãs da vida comum*, uma comunidade religiosa que pregava uma absoluta dedicação a Deus e alcançou o auge no século seguinte. A vida em comunidade, o trabalho e oração individual, além da interiorização da vida e da paixão de Cristo foram suas marcas. Nesse ambiente foi gestada a *Imitação de Cristo* de Tomas de Kempis, obra cuja espiritualidade é a expressão de uma época. A exaltação da fuga do mundo, a superioridade da vida monástica e a perspectiva intimista ali presentes representam perfeitamente o que, em 1915, o historiador chamou de *Ideal de Pobreza evangélica*.

Nesse universo burguês de homens e mulheres humildes e austeros que buscavam conforto na congregação de Windesheim parece-nos tentador incluir a arte dos Van Eyck com seu quieto misticismo. Mas Huizinga observa o quanto aqueles que compartilhavam dos ideais da *Devotio Moderna* mantiveram-se hostis à arte que se desenvolveu em seu tempo. Não só a pintura, mas também a música polifônica de Dufay eram em quase tudo o inverso do que propunham. Huizinga conta que Geert Groot – líder entre *Os irmãos e irmãs da vida comum* – chegou a escrever um tratado contra a pompa religiosa intitulado *Contra turrin Trajectensem*. Nele, “A Adoração do Cordeiro”, uma das cenas do Retábulo de Ghent, foi considerada uma obra frívola de arrogância¹⁸⁴. De fato, o círculo no qual os artistas trabalhavam eram completamente diverso desse movimento. Se, por um lado, as artes e a *Devotio Moderna* possuem suas raízes na vida urbana, deve-se notar que a burguesia de Ypres, Bruges, Ghent, Malines e Louvain, onde a grande pintura nasceu, “levavam uma vida muito mais pomposa e opulenta em comparação com as cidades tranquilas [próximas ao rio] Ijssel”¹⁸⁵.

A chamada escola de Haarlem, de uma isolada cidade holandesa que estava mais para Deventer e Zwolle do que para as ricas Flandres e Brabante, foi um centro artístico que teve como expoente a brilhante figura de Dirk Bouts, cujas obras possuem atribuídos de simplicidade, comparados ao esplendor dos mestres do sul dos Países Baixos. Para Huizinga, a escola de Haarlem realmente está muito mais próxima da austeridade burguesa, ainda que pese o fato de que não se possa dizer o mesmo de seu maior expoente; Bouts deixou a cidade para trabalhar em Louvain, onde casou-se com Katherine van der Bruggen, filha do

¹⁸⁴ HUIZINGA, J. *L'arti dei Van Eyck*, op. cit., p. 115.

¹⁸⁵ Ibid., p. 116.

patriciado local. Também Huizinga não aprofunda neste caso por querer evitar exaustivas discussões sobre as supostas naturezas distintas da arte do Norte e do Sul dos Países Baixos.

2.4. Comitência artística e História da Cultura: o legado de Jacob Burckhardt

O que para Huizinga era muito claro sobre a pintura dos Van Eyck e seus contemporâneos é o fato de que essa arte não seria burguesa somente pelo fato da nobreza ter dela se apropriado, mas, sobretudo, pela aspiração da própria burguesia de viver o estilo de vida da corte. Naqueles tempos, a importância de uma obra residia muito mais na exaltação de seu patrocinador ou doador do que na reputação do artista que a criava, isso justifica o olhar atento sobre os encomendantes das pinturas que o autor propõe. Entre os principais comitentes, além da igreja, dos príncipes e grandes senhores, Huizinga destaca os novos-ricos, um tipo de burguês que naquele século abundava e parecia não ter a pretensão de inovar nos costumes.

Próximos da nobreza, com frequência se entregavam ao fausto do ideal cavaleiresco das festas da corte. O primeiro exemplo desse tipo da época que o historiador traz em seu ensaio é o de Pieter Bladelin, cuja figura sóbria e magra imortalizada no retábulo que leva seu nome, também conhecido como Retábulo de Middelburg (figura 9), atribuído a Rogier Van der Weyden. Bladelin não tinha origem nobre: de um agente fiscal da cidade de Bruges, ele ascendeu ao posto de tesoureiro geral do duque, ganhou o título de cavaleiro e também tesoureiro da ordem do Tosão de Ouro. Com a riqueza que impressionava seus contemporâneos, realizou grandes obras de incorporação para fundar em Flandres a cidade de Middelburg, colocando na igreja principal o tríptico que perpetuou seu nome. Na obra cujo painel central apresenta o nascimento de Cristo, junto com o Menino, Maria e José no estábulo, Van der Weyden retratou um “grande capitalista de seu tempo”, nas palavras de Huizinga, com roupas semelhantes às do duque Felipe, o Bom (figura 10)



Figura 9. Retábulo de Bladelin ou Retábulo de Middelburg Aberto, Esquerda: Visão de Augusto, central Nascimento de Cristo, direita, Os três reis magos, Rogier van der Weyden. 1445- 1450, óleo sobre madeira, painel central 91x89 cm, 91x40 cm laterais. Staatliche Museen, Berlim.



Figura 10. Detalhe de Pieter Bladelin do Retábulo de Bladelin e detalhe de Felipe o Bom na página de *Chroniques de Hainault*, 1468, 43.9 x 31.6 cm. Bibliothèque royale Albert I, Bruxelas

Outra figura marcante é Jean Chevrot, o Bispo de Tournai, que presidiu o conselho da Borgonha e um dos servos mais zelosos do Duque no improvável projeto da Cruzada. Chevrot encomendou a obra para o altar de sua capela privada e mais uma vez o artista responsável foi Rogier van der Weyden. No tríptico que representa os Sete Sacramentos, a tarefa do artista foi mostrar, no painel central, as consagrações junto da crucificação, ato final da redenção. Ele conseguiu resolver o problema movendo as ações separadas numa basílica com três naves. Os corredores laterais fornecem os nichos *para cada um dos sacramentos*. O mais importante de todos eles, a Eucaristia, é a única que surge na sessão central, junto da crucificação, com o intuito de mostrar sua relação direta com o sacrifício de Cristo. Chevrot aparece no painel esquerdo realizando o sacramento da Crisma (Figura 11).

O interesse de Huizinga são as vidas desses homens do Quatrocentos, que se moviam numa esfera na qual os extremos do misticismo e do materialismo se tocavam. Nesse ponto da

fé não haveria uma imagem terrena que fosse demasiada terrena ou sensual. É ali que Van Eyck cobre seus anjos e figuras divinas com a pesada magnificência dos panos rígidos incrustados de pedras preciosas. O apego à beleza da vida em seus mínimos detalhes, diante de uma realidade desoladora, desenvolve-se com um componente espiritual: a teologia mística de S. Bernardo. Como comentou brevemente na conferência *Os Ideais Históricos de Vida*, a religiosidade do século XII marcou um rompimento com uma divindade distanciada, representada fixa e rigidamente. Junto com o misticismo bernardino, cada vez mais foram aceitos os cantos e “um rio lágrimas”, com uma comoção soluçante. A divindade foi tomada de assalto, “para poder participar da paixão divina, foram impostas ao Cristo e aos Santos todas as cores e as formas que a fantasia caleidoscópica extraiu da vida”.¹⁸⁶

Mas entre todos os grandes encomendantes, ninguém é mais lembrado que Nicolas Rolin. É a partir dele que Huizinga revela o seu fascínio pelo controverso caráter do homem do século XV. O Chanceler Rolin teria sido aquele com a ascensão mais impressionante. Surgido do baixo estado, foi jurista, financista e, finalmente, diplomata. As grandes tratativas do Duque da Borgonha foram obras dele entre 1419 e 1435 e, apesar de ter ficado para a história através da imagem de um homem devoto ajoelhado nas pinturas de Van Eyck (figura 12) e Van der Weyden (figura 13), Rolin era considerado um sujeito que só tratou das coisas terrenas, e pairavam grandes suspeitas a respeito dos meios pelos quais alcançou sua enorme riqueza. É essa a visão que Huizinga obtém desse personagem quando recorre aos cronistas contemporâneos, Chastellain e Jacques Duclercq

“Procuraremos agora, no Louvre, uma sombra de hipocrisia sobre o vulto do doador da Virgem no Chanceler Rolin? Em vez disso, é melhor tentar compreender o homem do *Quatrocentto* nas suas grandíssimas contradições. São tantos os homens nos quais a sombra dos pecados mais caluniosos, e mesmo sobre uma aparente falta de fé, se escondia a devoção mais profunda.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck, *op cit*, p. 118.

¹⁸⁷ HUIZINGA, J., L'arte dei Van Eyck, p. 117



Figura 11. Os sete sacramentos (Retábulo de Chevrot) 1445-1450, Roger van der Weyden, óleo sobre madeira, 200 x 97 cm (painel central), 119 x 63 cm (painéis laterais), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuépia.

No século XV, esses esforços alcançavam o seu grau extremo. O completo desenvolvimento da tendência espiritual da Idade Média Tardia colocava em pauta a representação naturalista do sagrado não só nas artes plásticas, mas permeando toda a cultura. Assim, o caminho para conhecer o naturalismo de Van Eyck e dos artistas de sua época passa por negar inevitavelmente a posição desses artistas como anunciadores da Renascença e encará-los como continuadores de um pensamento já longamente experienciado. O reflexo disso tudo no campo da literatura alcançou resultados muito menos profundos. Segundo o historiador, surgiu daí um tipo de “criação artística que se limita à nua descrição de um patrimônio de ideias já há tempos desenvolvido e completamente elaborado”¹⁸⁸. Embelezando

¹⁸⁸ Ibid., p. 119

e representando até os mínimos detalhes, os literatos não podem gozar do tesouro daquilo que não pode ser expresso em palavras, como fizeram tão bem os pintores.



Figura 12. Madona do Chanceler Rolin, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 66x62, Museu do Louvre, Paris



Figura 13. Retábulo de Beaune ou O Juízo final, (fechado), Rogier van der Weyden, 1435, óleo sobre madeira, 220 cm x 548cm, Hôtel-Dieu de Beaune

Huizinga compara os pintores com os poetas e diz achar cômodo declarar que estes últimos, com a exceção de Villon e Charles de Orléans “são todos cabeças vazias e convencionais, enquanto os pintores são todos gênios”¹⁸⁹. O historiador sustenta sua

¹⁸⁹ Ibid., p. 120

generalização na vantagem dos artistas plásticos em relação aos poetas, que reside na própria natureza do trabalho da representação visual, já que quando um pintor representa “em linha e cor” uma realidade visível, dentro de uma limitação puramente formal há sempre espaço para “qualquer coisa inexpressa ou inexprimível”¹⁹⁰. Por outro lado, a arte dos poetas esgota justamente toda a riqueza do inexprimível. Para essa literatura, não haveria mais nada além de parafrasear temas já abusados. Ela não poderia ser melhorada com a adição de detalhes realizados com habilidade. Não raramente a enumeração das minúcias nela é o aspecto que torna essa manifestação artística enfadonha para o gosto do público moderno.



Figura 14. Anunciação, Jan van Eyck, 1435, óleo , transferida da madeira para tela, 93x37, National Gallery of Art, Washington.

¹⁹⁰ Ibid.

Já a pintura relaciona os elementos principais e acessórios de modo muito diverso. Nela, segundo o historiador, todos são elementos primários; num pormenor que para o artífice poderia ser dispensável, pode residir para o espectador a perfeita harmonia da obra. A multiplicidade dos detalhes é o fio condutor das análises mais detidas de duas pinturas que Huizinga realiza em seu ensaio. *A Virgem do Chanceler Rolin* (figura 12), do Museu do Louvre, e *A anunciação*, do Hermitage (figura 14), que o historiador diz ter visto na Bélgica durante a *Exposição do Tosão de Ouro*, são trabalhos de Van Eyck que a descrição pormenorizada da realidade não compromete a unidade da composição, ainda que convide o olhar do expectador a vagar naquele universo pictórico.

“E quando começa a escurecer, um minuto antes que a voz dos guardas venha interromper a vossa contemplação, eis que a obra-prima se transfigura na doçura do crepúsculo, seu céu torna-se mais profundo; na cena principal, cujas cores estão empalidecidas, mergulha agora no infinito mistério da harmonia e da unidade.”¹⁹¹

É nessa cena no museu que o historiador nos traz a possibilidade de que mesmo no século XV o conteúdo místico dessas representações estava sempre prestes a desaparecer das imagens diante do prazer oferecido pela forma colorida. Talvez, umas das questões centrais que Huizinga observa em seu ensaio (e posteriormente no livro) é precisamente como resistiu ao tempo o prazer que essas pinturas ainda oferecem às pessoas, em oposição a literatura da mesma época. A possibilidade das imagens de representar simultaneamente seus contrastes, harmonizando-os, nas letras não se faz presente. Talvez por isso Huizinga admire tanto a possibilidade de um conhecimento como a História, que se organiza essencialmente por meio do texto, invoque imagens.

Se por um lado, Huizinga já há algum tempo havia questionado a grandiosa concepção de Jacob Burckhardt sobre o Renascimento, por outro, parece muito próximo do historiador suíço no que se refere à abordagem do universo artístico e sua relação com o conhecimento histórico. Tal correspondência seria seu propósito desde o período da redação da obra que o imortalizou, *A cultura do Renascimento na Itália*, de 1860. Numa carta destinada a Maximilano II tratando da obra que iniciara, Burckhardt revela suas motivações.

O intento seria aquele de considerar o Renascimento como pátria e origem do homem moderno, seja no que diz respeito ao modo de pensar e sentir, seja no que tange ao mundo das formas. Parece-me possível tratar essas duas grandes temáticas

¹⁹¹ HUIZINGA, J. *L'arte dei Van Eyck*, *op cit*, p. 127.

de modo oportunamente paralelo, fundindo a história da cultura com a história da arte¹⁹².

Entretanto, Burckhardt atravessava um momento difícil e, por questões profissionais e pessoais, o empreendimento teve de ser consideravelmente alterado. Nessa época, assumiu o cargo de professor no *Paedagogium* da Universidade de Basileia e, também, sofria com duas grandes perdas: a do pai e a do ex-professor e amigo Franz Kugler. Este último lecionou na Universidade de Berlim e havia convidado o historiador, no fim da década de 1840, para colaborar em suas obras *Manual da História da Pintura* e *Manual de história da arte*¹⁹³ - trabalhos que levaram Burckhardt à Itália e foram decisivos para o desenvolvimento posterior de sua obra¹⁹⁴. Em meio as dificuldades, o autor se viu obrigado a reduzir consideravelmente o projeto original. Numa correspondência a Paul Heyse, o autor revela:

Ontem por exemplo, recortei, para poder novamente classificar com base nos argumentos, setecentas pequenas fichas só com citações de Vasari, que havia recolhido num libreto. De outros autores, tenho já cerca de mil duzentas e cinquenta fichas sobre arte e duas mil sobre cultura. Mas quanto de tudo isso poderei verdadeiramente utilizar? [...] Só em similares condições posso, de fato, esperar realizar durante o inverno baseado num plano já muito reduzido, o meu trabalho como um —Renaissance-Fragment¹⁹⁵

Se as alterações não foram fruto de uma reflexão metodológica, mas sim de uma impossibilidade de dar conta do projeto original, não surpreende o fato de que do período após o lançamento de *A cultura do Renascimento na Itália* até a morte do historiador, Burckhardt se ocupou em completar o que foi deixado para trás no livro de 1860. Além dos importantes trabalhos como os dois ciclos de aulas e conferências, editadas postumamente, Burckhardt realizou seguidas viagens à Itália reunindo um extenso material. Nesse período, ele procurava compreender como integrar a arte ao mais amplo universo da cultura renascentista. Os esforços para responder a estes questionamentos se intensificaram a partir do ano de 1874,

¹⁹² BURCKHARDT *apud* FERNANDES, O lugar de o Retrato na Pintura Italiana do Renascimento na Obra de Jacob Burckhardt, Campinas. Unicamp, 2012, p. 25.

¹⁹³ Franz Kugler convidou Burckhardt para contribuir nas segundas edições do Manual de História da pintura (*Handbuch der Geschichte der Malerei*), de 1847, e Manual da História da Arte (*Handbuch der Kunstgeschichte*), de 1848. Ver em FERNANDES, C. O lugar de o Retrato na Pintura Italiana do Renascimento na Obra de Jacob Burckhardt, *op cit*, p. 22

¹⁹⁴ Ver em. FERNANDES, C. S. As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848) Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49, p. 99-124 - 2005

¹⁹⁵ BURCKHARDT *apud* FERNANDES, O lugar de o Retrato na Pintura Italiana do Renascimento na Obra de Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p.25.

quando criou e assumiu a cátedra de História da Arte na Universidade de Basileia, cargo que ocupou até sua aposentadoria, em 1893. Durante esses anos, Burckhardt tinha diante de si o desafio metodológico da comunicação entre a História da Cultura e a História da Arte, sem fazer com que a última fosse encarada como uma mera ilustração da primeira.

Produto dessa reflexão metodológica foi o manuscrito *A pintura segundo os temas e as tarefas*¹⁹⁶, provavelmente elaborado entre 1885 e 1893 e inédito até 1992, quando Maurizio Ghelardi da *Scuola Normale Superiore* de Pisa o editou na Itália sob o título *Arte italiana do Renascimento: Pintura: os gêneros*¹⁹⁷. Aqui, Burckhardt apresenta um estudo da pintura italiana do Renascimento organizado de acordo com os “gêneros”. Diferente do emprego usual da palavra, o autor não trata dos gêneros pictóricos e, sim, da ideia de gênero enquanto *Gattung*: função de uma obra de arte vinculada ao seu contexto histórico-cultural¹⁹⁸. O volume é organizado em capítulos ou gêneros como: “Alegoria”, “A pintura dos conventos”, “A pintura dos hospitais”, “Orbis Terrarum (a pintura dos mapa-mundi)”, “A pintura histórica profana” e “A pintura mitológica”. O autor observa em cada capítulo uma evolução formal nas obras de arte dentro do período renascentista. Essa abordagem condiciona o historiador a analisar a obra sobre duas vias: como uma forma autônoma, ao perceber o desenvolvimento das formas no decorrer do tempo e a relação das obras com o seu entorno. Ou seja, compreendendo o papel dessas imagens naquela sociedade.

Neste trabalho, Burckhardt encontra o caminho para resolver o problema colocado por ele mesmo mais de vinte anos antes: a organização da pintura italiana do Renascimento de acordo com os temas e os locais originais. *A pintura segundo os temas e as tarefas* não foi o único esforço do historiador para compreender o fenômeno artístico dentro da história da cultura. Durante o período que vai entre maio de 1893 e dezembro de 1895 - anos que correspondem ao espaço de tempo entre a aposentadoria de Burckhardt do cargo de professor na Universidade de Basileia e a elaboração de seu último trabalho, *Recordações sobre Rubens*¹⁹⁹ -, foram produzidos três manuscritos: *O retábulo de Altar*, *O retrato na pintura*

¹⁹⁶ Em alemão: *Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben*

¹⁹⁷ *L'arte italiana del Rinascimento : pittura : i generi* / Jacob Burckhardt; org. Maurizio Ghelardi. Veneza, Marsilio, 1992.

¹⁹⁸ FERNANDES, C. O lugar de o Retrato na Pintura Italiana do Renascimento na Obra de Jacob Burckhardt, *op cit*, p. 27

¹⁹⁹ Título em alemão: *Erinnerungen aus Rubens*

italiana e *Os colecionadores*²⁰⁰. Todos os três manuscritos foram reunidos num volume chamado *Contribuições para a História da Arte na Itália*, publicado em 1898 e organizado por Hans Trog. Nestes que foram os últimos trabalhos de Burckhardt, observamos a característica marcante de privilegiar o conhecimento material das obras de arte, a maneira como foram concebidas, colecionadas e entendidas. Longe de uma consideração generalizada acerca das artes, Burckhardt considerava o objeto artístico um testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural. Era uma tentativa de aproximar o mundo dos artistas, pensado como as especificidades do ofício nos ateliês e na relação com os encomendantes das obras.

A intenção Huizinga ao integrar as artes ao conjunto de uma época é um exercício burckhardiano, a visão do historiador revela um ponto importante sobre seu envolvimento com as imagens do século XV. De fato, elas o tocaram e, como revelou na autobiografia, sua relação com a arte não se deu somente por um interesse científico. Ainda assim, apesar de todo o fascínio, Huizinga procurou uma visão mais equilibrada daquelas pinturas expostas em tantas mostras e debates. Colocando-as numa posição diferente de um posicionamento esteticista das tendências revivalistas do século XIX, que travou contato em seus anos de formação. Tal postura aponta uma familiaridade com seu contemporâneo Aby Warburg, importante historiador da arte, que pesquisou o Renascimento italiano e também lidou com o legado de Jacob Burckhardt.

Aby Warburg foi o fundador do instituto que leva o seu nome, Instituto Warburg para a Ciência da Cultura, e desde o início de sua carreira, viu na abordagem cultural, proposta por Burckhardt o caminho para a compreensão das manifestações artísticas. Em uma nota preliminar de seu ensaio *Arte do retrato e a burguesia florentina*, de 1902, reconheceu a figura de Jacob Burckhardt como o de um desbravador e grande conhecedor da cultura italiana do Renascimento. Admitiu a “personalidade superior” do mestre basileense e disse não ver impeditivos ao historiador da arte em “avançar pelas trilhas que ele apontou”²⁰¹. Em *A Cultura do Renascimento na Itália* e no *Cicerone*, de Burckhardt, Warburg entendia que o autor cumpriu seu dever em duas partes, separadamente: no primeiro, tratou do ser humano renascentista “em seu tipo mais desenvolvido”, enquanto no segundo, a arte “em seus produtos mais belos”. Tudo isso “sem se preocupar em saber se algum dia viria a ter o privilégio de

²⁰⁰ Título em alemão: *Das Altarbild, Das Porträt in der italienischen Malerei* e *Die Sammler* respectivamente

²⁰¹ WARBURG, A. A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013)

fazer uma apresentação abrangente da cultura como um todo; só queria que não fosse interrompido na sementeira”²⁰².

Essa admiração pela obra de Burckhardt, também inclui o material publicado postumamente organizado por Hans Trog. O trabalho de Burckhardt - que caminhava na contramão do formalismo em voga naqueles anos e não empolgara seu ex-aluno e historiador da arte, Heinrich Wölfflin - obteve reconhecimento de Warburg, que acreditava numa História da Arte como Ciência da cultura. Prova disso é como inicia seu estudo sobre o retrato:

As forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontram exclusivamente no artista. Devemos manter em mente que ocorre um contato íntimo entre criador e objeto criado; em cada período de formação de um gosto mais elevado, tal contato gera um âmbito de relações mutuamente inibidoras e motivadoras. Pois comitente, ao desejar parecer-se mais com o tipo dominante em sua aparência externa ou, ao contrário, ao preferir um destaque das particularidades de sua personalidade, também exerce uma influência sobre a arte do retrato, enfatizando ou o típico ou o individual²⁰³.

Seu interesse pelo Renascimento também repousava numa presença da cultura clássica em diferentes momentos históricos. A evocação psicológica do simbolismo clássico foi o foco de grande parte de seu trabalho. Em sua tese sobre “O nascimento da Vênus” e “A primavera”, Warburg parte das pinturas de Sandro Botticelli para relacionar o universo intelectual da Florença do século XV com o trabalho do artista. A partir das obras mitológicas, o historiador desvenda o ambiente cultural que possibilitou essas criações ao perceber a atuação do humanista Angelo Poliziano como conselheiro do pintor e, assim, a transmissão de imagens mentais da Antiguidade clássica do poeta para Botticelli. A partir dessa indagação, Warburg detém-se no tema das obras, e percebe o papel de Poliziano no estudo e no ensinamento dos textos de Ovídio no ambiente erudito de Lorenzo; ele penetra nas discussões sobre o tema da mitologia na Academia Platônica florentina, e vê surgir desse contexto as pinturas de Sandro Botticelli.²⁰⁴

Ao colocar a obra de Botticelli no interior do círculo erudito de Lorenzo o Magnífico, os trabalhos do artista não foram encarados por Warburg apenas como um abstrato espírito da época, e sim como a manifestação de uma profunda interação entre o pintor e o seu ambiente intelectual circundante. Seguindo o caminho aberto por Burckhardt, tal abordagem representa

²⁰² Ibid, p. 122.

²⁰³ Ibid, p. 122.

²⁰⁴ FERNANDES, C. Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento, *Locus* revista de história, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 127-143, 2006 p. 133

uma alternativa muito distante de, pelo menos, duas posturas muito difundidas durante a passagem do século XIX para o XX.

A primeira delas é a interpretação estetizante, surgida em meados do Oitocentos, quando na França, Théophile Gautier idealizou uma reação contra o materialismo e o estrito código moral da burguesia. Com o princípio da "arte pela arte", pregava que a arte não deveria ter um propósito moral, mas era um fim em si mesma e, sobretudo, visava a contemplação da beleza. Na Inglaterra vitoriana, diante da prosperidade material resultante da Revolução Industrial, viu o surgimento dos *Aesthetes*. Críticos do excesso do comercialismo e utilitarismo, artistas e intelectuais insistiram na importância da beleza na vida²⁰⁵. A vertente inglesa desse esteticismo incluía personalidades como John Ruskin e os Pré-Rafaelitas, que, apesar do engajamento social, imaginaram os museus enquanto locais de contemplação.

Com o tempo, esse olhar estetizante sobre o papel dos museus passou rivalizar com as narrativas nacionalistas presentes na origem dessas instituições. Exemplo ilustrativo é o episódio da reforma do Rijksmuseum de Amsterdã. Concluído em 1885, o museu foi idealizado como um repositório de memórias dos grandes momentos do passado patriótico holandês. No princípio, entendia as artes visuais unicamente pela função ilustrativa da história da nação. Porém, a partir do início do século XX, com o surgimento da nova concepção do *display* das obras de arte no espaço expositivo que privilegiava a experiência estética, não demorou para que o arranjo do Rijksmuseum fosse tido como ultrapassado e exigida uma reorganização geral do sistema da instituição²⁰⁶. Em 1911, a Associação Arqueológica holandesa tomou a iniciativa de criar uma comissão para formulá-lo. O comitê fez as suas conclusões somente em 1918, num relatório conhecido como *Em relação à reforma e gestão dos nossos museus*²⁰⁷, cuja principal recomendação seria fazer uma distinção rigorosa entre os objetos de valor artístico e os de interesse histórico. “O primeiro pertencia a um museu de arte, que incidiu sobre a experiência estética; a segunda categoria teria que ser alojada em um museu histórico, que deve ser um lugar para um estudo sério”²⁰⁸. Em fevereiro de 1919, a reorganização do museu entrou na agenda do governo e ficou sob a responsabilidade do

²⁰⁵ COLLOWAY, S. Art for Art's Sake: The Aesthetic Movement 1860. Mitsubishi Ichigokan Museum, Tóquio, 2014. p. 7.

²⁰⁶ Ver KRUL, W. E. *Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum*, Fonte: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Jaarg. 43, Nr. 4 (1995), pp. 308-316

²⁰⁷ No original: Over hervorming en beheer onzer musea

²⁰⁸ KRUL, W. E. *Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum*, op.cit., p. 312

Ministério da Educação, Artes e Ciências. A questão levantou um intenso debate em torno da separação entre a História e a Arte no interior do Rijksmuseum.

Entre as vozes que se levantaram contra a reforma estava Johan Huizinga. O historiador colaborou com o debate em um artigo publicado na revista *The Gids*, sob o título de *O museu histórico*²⁰⁹. No escrito, o historiador acredita que lidar com objetos do passado, independentemente do seu valor artístico, também proporciona um prazer estético, o que ele chamou de sugestão ou “sensação histórica”. Ele estava convencido de que a separação entre a História e a Arte em um museu era algo impossível e, um ano após o lançamento de *O Outono da Idade Média*, retomava a questão sobre a afinidade entre o conhecimento histórico e a experiência estética de sua primeira conferência em Groningen.

A outra interpretação que a abordagem iniciada por Burckhardt e continuada por Aby Warburg se contrapõe também surge em oposição ao esteticismo oitocentista. Influente durante o início do século XX, o formalismo teve como grande expoente um ex-aluno de Burckhardt, Heinrich Wölfflin. Muito próximo do círculo formado pelo filósofo Konrad Fiedler, o pintor Hans von Marees e o escultor Adolphe Hildebrand, Wölfflin aderiu à teoria da Visibilidade Pura, cujo princípio, de maneira geral a ideia de que a arte deveria ser analisada essencialmente através de uma teoria do olhar artístico, na qual a forma possuiria um conteúdo significativo particular. Longe dos temas históricos, mitológicos, políticos ou religiosos que uma obra de arte buscava transmitir especificamente, a forma seria a linguagem partilhada entre todos ou quase todos os artistas de um mesmo período ou estilo.

A atitude desses estudiosos ia contra as correntes positivistas da época, preocupadas com o desenvolvimento da técnica ou associadas às narrativas da História dos Grandes Homens. Esses teóricos estavam interessados no fenômeno da visualidade e na recepção do expectador. Por concentrar-se apenas nesse aspecto das obras, havia uma tendência de rejeição da personalidade do artista, algo que justifica o título de “História da arte sem nomes”, além de representar uma radical ruptura com as origens narrativas da História da Arte, oriundas do século XVI, com a série de biografias de artistas do Renascimento feitas por Giorgio Vasari.

²⁰⁹ HUIZINGA, J., 'Het historisch museum' [1920], in: *Verzamelde Werken* 11, Haarlem 1948, pp. 559-569. Vergelijk Meijer

Existia também uma tendência presente em vários integrantes desse movimento de pensar em leis permanentes, responsáveis pela regência da percepção artística. Wölfflin, por exemplo, acreditava que:

Ninguém poderá afirmar que os ‘olhos’ passam por processos evolutivos por sua própria conta. Condicionados e condicionando, eles sempre adentram outras esferas espirituais. Certamente não existe um esquema visual que, partindo de suas próprias premissas, possa ser imposto ao mundo como um modelo inalterável. Contudo, embora os homens em todas as épocas tenham visto aquilo que desejavam ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. Reconhecer esta lei seria o problema central de uma história científica da arte²¹⁰

2.5. André Jolles: entre o Gótico e o Pré-Renascimento

Por outro lado, o modo pelo qual Warburg se liga à tradição de Jacob Burckhardt revela uma abordagem que não se constituiu enquanto uma teoria, mas uma indagação do objeto artístico no interior do complexo cultural de sua época. Na década de 1890, Warburg começa a pesquisar em Florença, estudando ainda a obra de autores como Karl Lamprecht, Hermann Usener e Tito Vignoli sobre o tema da relação entre a arte e a psicologia, numa abordagem histórico-cultural que fosse capaz de romper com a perspectiva estreita da história da arte “estetizante”. Nesse sentido, tais esforços podem ser aproximados do objetivo de Huizinga de compreender a arte do século XV e sua relação com a vida do reino da Borgonha. Essa relação se torna ainda mais evidente se levarmos em consideração o papel desempenhado por André Jolles, outro importante intelectual holandês determinante nas reflexões de Huizinga sobre a pintura de Van Eyck. Jolles esteve também muito próximo de Warburg na passagem do século XIX para o XX.

Huizinga conheceu Andre Jolles no ano de 1896, quando foi pessoalmente à Amsterdam convidá-lo para uma “palestra ilustrada” em Groningen. Jolles era já conhecido por seus ensaios publicados na Revista *De Kroniek* e, além das fotografias da arte italiana, trazia consigo reflexões de dois anos de pesquisa no *Kunsthistorische Institut* de Florença, onde Aby Warburg levava adiante seu projeto de exame comparativo sobre o “influxo do antigo” e

²¹⁰ WÖLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2006. p. 23.

versava sobre as relações entre o Gótico tardio e o Primeiro Renascimento. Foi sob a batuta do historiador da arte de Hamburgo que Jolles atravessou o interesse por uma História da Arte estetizante nos moldes das *Mornings in Florence* de Ruskin, em direção a uma indagação mais concreta sobre os campos da História da Cultura e sua abordagem das imagens. De fato, a palestra só ocorrerá na primavera de 1897, sob o título de *O Gótico e o Pré-Renascimento*, observando a arte do *Quattrocento* italiano não como uma evolução do Gótico, mas como os primeiros sintomas de um estilo independente que por certo tempo ainda teria que conviver com as formas da arte gótica em vias de se esgotar²¹¹. Jolles via essa convivência controversa entre a “primavera” renascentista e o “outono medieval” especialmente na obra de Botticelli, que oscilava entre “a arte extenuada e decadente de Beato Angélico e a busca apaixonada do belo ideal do jovem Leonardo”²¹².

A palestra marca o início de uma grande parceria intelectual, que durará até 1933, quando Jolles se juntou ao partido nacional-socialista de Adolf Hitler, algo que Huizinga não poderia aceitar. Enquanto durou, essa amizade rendeu discussões importantes sobre a arte do século XV, que ambos puderam ver juntos em 1902, na exposição de Bruges. Desde então, a arte dos irmãos Van Eyck e seus contemporâneos tornou-se um tema recorrente na correspondência entre eles. Jolles analisou alguns aspectos não apenas da exposição de Bruges, mas também das outras duas mostras dos pintores “primitivos” franceses e alemães, nas cidades de Paris e Dusseldorf, respectivamente. No ensaio intitulado *Interpretação do conceito de naturalismo na arte figurativa*²¹³, Jolles apresenta o questionamento sobre até que ponto a fidelidade à natureza havia sido um meio ou uma finalidade dessa arte, e se interrogava sobre a possibilidade de julgá-la como um movimento de degeneração da arte antiga, em vez de um progresso em direção a coisas novas. Tais reflexões, desenvolvidas entre os amigos, divergia daqueles que defendiam a existência de Renascimento nórdico, como Taine e Courajod. Em seu ensaio, mesmo avaliando o desenvolvimento da arte do Renascimento a partir do processo de emancipação das limitações de culto do Gótico e do surgimento de uma nova relação entre artista, obra e expectador, Jolles não admitia as interpretações reducionistas deste fenômeno, que normalmente associavam à autonomização

²¹¹ Ver em. CONTARINI, S. Nello specchio di Van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga, Intersezioni, vol. 11, n.1, p. 161-180, 1991. p. 304.

²¹² JOLLES *apud* DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia, op. cit., p. 117.

²¹³ Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst

das formas góticas, especialmente a representação naturalista, com um súbito despertar da arte renascentista.

Neste trabalho, Jolles também tratou da relação entre Idade Média e Renascimento de uma forma muito diferente daquela de Burckhardt, a partir da hipótese de um desenvolvimento mais complexo, repleta de fraturas e muito próxima do pensamento de Warburg no que se refere ao renascimento do antigo e a *longue durée* do gótico em Botticelli. No ensaio, toma corpo pela primeira vez uma contraposição entre o trabalho de Giotto, pintor considerado “completamente medieval”, e a “mistura heterogênea” da obra de Van Eyck. “resultado de um conjunto de elementos diversos e contraditórios nos quais se reflete uma fragmentariedade do reino da Borgonha e sua dimensão artificial”²¹⁴, que representaria a “síntese do antigo sonho feudal revivido nas formas desencantadas da literatura e da arte”²¹⁵

No ano seguinte, Jolles publica uma espécie de apêndice dos dois trabalhos anteriores na revista *De Kroniek*. Em *Fragment*, o autor versou sobre a arte italiana e flamenga do Medievo confrontando o ambiente florentino com aquele da corte de Borgonha. Para o autor, se a arte de Giotto é o resultado mais natural de uma unidade política e cultural, aquela de Van Eyck expressa a íntima fragilidade da sociedade borgonhesa, onde as vitórias políticas e militares de Felipe, o Bom, evidenciam “uma glória efêmera e transitória”. Então, a arte de Van Eyck representa artisticamente “a delicada perfeição do sonho cavaleiresco e cortês” que atingia o auge e tem em comum com a obra de Giotto a impossibilidade de se unir de maneira unitária à Idade Média ou ao Renascimento. Permeadas pela visão interna de uma espiritualidade agora desgastada - ao mesmo tempo em que são atraídas pela imperiosa vocação ao naturalismo que surge de um contato próximo com o real - representam o momento em que a visão religiosa do século XIV, retida e processada pelo código da corte, “se encontra com a sensação de vida em movimento, que introduz um conjunto de novos elementos no espaço vazio da representação medieval”²¹⁶.

Se por um lado ninguém poderia sustentar que a arte do início do *Trecento*, na Itália, ou aquela do século XV na Borgonha nascem de uma visão serena do mundo, a partir da alegre certeza de que o mundo está se movendo na direção certa, ou que em geral está relacionada com um movimento religioso, então, por outro, é igualmente injusto afirmar que ela surge somente a partir de uma sensação dolorosa de decepção, e que os artistas tinham sido seduzidos por um ideal claro que perdeu a

²¹⁴ CONTARINI, S. Nello specchio di Van Eyck, *op cit*, p. 317.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ CONTARINI, S. Nello specchio di Van Eyck, *op cit*, p. 318.

sua força, que se afastaram do antigo credo para se voltar inteiramente à natureza. A batalha entre aqueles que querem ver em Giotto e Van Eyck apenas pintores cristãos piedosos, e aqueles que os consideram exclusivamente como profetas de um posterior naturalismo, se assemelha a dois cavaleiros que acertam lados diferentes de um mesmo alvo de dupla face e argumentam para decidir quem merece uma concha de ouro ou prata. Um tolo que poderia passar por acaso poderia mostrar a eles, uma vez que estavam próximos da morte, que ambos e ninguém estava certo. Mas não faz parte do encanto da Capela da Arena e da Adoração do Cordeiro no fato de que elementos conflitantes estão unidos em um todo harmonioso?²¹⁷

Em suas memórias, Huizinga diz que provavelmente no ano de 1907 teve a intuição sobre a ideia central do que se tornaria *O Outono da Idade Média*. Numa caminhada em uma tarde de domingo próximo ao antigo canal de Groningen, formou-se em sua mente pela primeira vez que o período Tardo Medieval não seria o anúncio de novos tempos, mas o sinal de uma “época de dissolução e decadência”²¹⁸. Vista pela perspectiva de sua correspondência com André Jolles, tal “revelação” parece mais, como disse Silvia Contarini, com uma acertada síntese de algumas hipóteses já desenvolvidas nos trabalhos do amigo anos antes²¹⁹.

Desse modo, nos parece claro o quanto Huizinga lidou com visões diversas acerca da pintura nórdica do século XV no início dos Novecentos, experiência que se refletiu na complexidade e valor do livro que publicará em 1919. O ensaio de três anos antes, *A arte dos van Eyck na vida de seu tempo* já adianta muito do que será o *Outono da Idade Média*. Desde o título o autor expressa sua intenção de integrar as imagens de Van Eyck ao espírito borgonhês de sua época animado pela cultura de corte, a constante encenação da literatura cavaleiresca. Para tanto, Huizinga soube ir além não só das visões estetizantes do século XIX sobre essa manifestação artística, mas também dos discursos ufanistas que com frequência reivindicavam Van Eyck e seus contemporâneos como pioneiros de escolas artísticas nacionais.

Para além da síntese do pensamento de Jolles sobre a arte do Reino da Borgonha, a imagem outonal sobre o século XV foi o caminho pelo qual Huizinga expôs as contradições da vida borgonhesa no livro de 1919. Como Rolin e tantos outros retratados que se moviam entre a humildade e a ostentação, em obras que possuíam o aspecto mundano e sagrado, o historiador poderia demonstrar como a cultura daqueles tempos oferecia um trânsito frequente entre aspectos os extremos da vida de então.

²¹⁷ JOLLES *apud* CONTARINI, S. *Nello specchio di Van Eyck, op cit, p. 318*

²¹⁸ HUIZINGA, My Path to History, *op cit, p. 273.*

²¹⁹ CONTARINI, S. *Nello specchio di Van Eyck, op cit, p. 306.*

3. O OUTONO DA IDADE MÉDIA: A ARTE NA VIDA

Uma das questões centrais do ensaio *Arte dos Van Eyck na vida de seu tempo*, e que também se presentifica no seu livro de 1919, é o contraste entre as fontes escritas e pictóricas do século XV. Para além de se tratar de uma disparidade na conservação de cada um desses materiais – já que muito das obras de arte fora do contexto religioso foi perdido –, isso representa uma generalização: o tom mais amargo da vida é mais presente nas letras do que nas artes. Segundo Huizinga, na visão que se tem da época quando se recorre aos textos dos cronistas predomina a “crueldade sanguinária, a cobiça violenta e a sede de vingança”²²⁰. Ele também tinha em mente que o público geral quando leu sobre a Baixa Idade Média consultou mais as páginas de Victor Hugo que de um historiador do século XVIII como De Barante, onde a realidade não é muito diferente: “no tratamento do tema dado pelo romantismo do século XIX, sobressai sobretudo o aspecto sombrio e abominável da Baixa Idade Média”²²¹. A predominância de uma crueldade sangrenta, da ganância, da arrogância estridente e a lamentável miséria só são atenuadas pela “ vaidade multicolorida e exagerada das famosas festas da corte, com todo o seu brilho de alegorias desgastadas e luxo insuportável”²²².

Mesmo a poesia tardo medieval com o seu “esplendor vaidoso, frívolo” e o “conjunto de alegorias e romantismo mitológico”²²³ parece muito distante da esfera pura e íntima das pinturas, cuja digna seriedade e profunda paz facilmente levavam aqueles que as viram em grandes exposições (como a de 1902, em Bruges) pensarem os artistas do século XV como atores sociais completamente separados da vida de corte em que estavam inseridas personalidades como Chastellain, Oliver de la Marche, Eustache Deschamps e Alain Chartier: cronistas e poetas da corte do Ducado da Borgonha. Ou que uma obra como *O Retrato do Casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, fosse a expressão de um modo de vida em oposição à nobreza, vinculando o artista e seu trabalho ao conjunto de manifestações de renovação religiosa proposto pela *Devotio Moderna* e a música polifônica de Dufay ou ao início dos Tempos Modernos.

²²⁰ HUIZINGA, J., *L' arti dei Van Eyck*, p. 105

²²¹ HUIZINGA, J. *O Outono da Idade Média*, op. cit., p. 413

²²² Ibid.

²²³ HUIZINGA, J. *L'arti dei Van Eyck*, p. op. cit, p. 105.

Como tentamos mostrar no capítulo anterior, tais visões sobre a arte da era de ouro do Ducado da Borgonha escondem a ambiguidade dessa manifestação artística e de seus autores, já que ambos não estavam apartados completamente cultura cortesã. Por outro lado, vimos outras vinculações arbitrárias, como aquelas que disputavam pela nacionalidade desses artistas, muito antes da constituição dos Estados nacionais, e o quanto a visão de Andre Jolles foi decisiva para a composição outonal de Huizinga exatamente por oferecer uma forte argumentação contra a possibilidade da arte borgonhesa do século XV representar pura e simplesmente um prelúdio para o Renascimento. Também o modo como os pintores “primitivos” entraram no imaginário histórico-artístico revela um ideal de vida em comunhão com a arte em oposição a algumas proposições da Modernidade. Os Pré-Rafaelitas, os Nazarenos, alguns críticos de arte e literatos do século XIX expressavam sua admiração pelos “primitivos” e pela época que pertenciam – o fim da Idade Média -, entendendo-os como alternativas tanto estéticas quanto morais e sociais.

Tal sensibilidade chegou à geração de Huizinga e não se pode dizer que ele a tenha negado. De fato, o historiador não deixa de denunciar a idealização biográfica de Van Eyck e seus contemporâneos, entendendo-a como um “romance da História da arte”. Mas as imagens do século XV que estavam em voga no *fin de siècle* não deixaram de ser aproveitadas pelo autor, exemplo disso é a obra de Joris Karl Huysmans, que conheceu durante seus anos de estudante. Será dela que partiremos neste capítulo, do decadentismo de Huysmans e sua relação com o trabalho de Huizinga. Em seguida, entraremos em *O outono da Idade Média* para discutir questões que consideramos centrais, como o tom geral da época captado pelo historiador, a força do pensamento simbólico medieval e, finalmente, o lugar da imagem artística naquela sociedade e sua relação com o Medieval e a época seguinte, o Renascimento.

3.1. HUYSMANS E HUIZINGA: *FIN DE SIÈCLE* E BAIXA IDADE MÉDIA

Se por um lado algumas ideias e até frases inteiras do ensaio *A arte dos Van Eyck na vida de seu tempo* poderão ser facilmente encontradas em, pelo menos, três capítulos de *O outono da Idade Média*, por outro, parece evidente que o livro trata do pleno desenvolvimento do ponto de vista de seu autor acerca do caráter imagético da História da Cultura. Também, ao

lado da acertada “intuição” dominical de Huizinga, ocorrida em 1907, que sintetizava perfeitamente o pensamento do amigo e historiador da arte André Jolles, ainda paira a sombra da sensibilidade simbolista de nomes como Remy de Gourmont (1858-1915) e Joris Karl Huysmans (1848-1907), autores que despertaram o interesse do historiador durante sua juventude e tinham uma relação especial com as imagens e com composições que exploravam a decadência.

O caso de Huysmans merece nossa atenção, por conta de sua marcante atitude diante da arte e da cultura Tardo Medieval. Enquanto aqueles que pensavam a pintura nórdica do século XV como percursora da Modernidade – caso de Courajod e Taine – tendiam a minimizar os conteúdos religiosos dessa tradição artística, vendo-os como nada mais que um motivo tradicional e algo de importância incidental, por outro, o romantismo germânico e o pré-rafaelitismo observavam nos chamados “pintores primitivos” e em suas obras os aspectos devocionais, a mesma perspectiva que fascinou Joris Karl Huysmans e foi determinante para sua carreira. Nascido em 1848 (ano da fundação da Fraternidade dos Pintores Pré-Rafaelitas), parisiense de descendência holandesa, o escritor começou como um seguidor do naturalismo de Zola, mas logo tornou-se uma das principais figuras do movimento decadentista na literatura. Em oposição ao Realismo e ao Naturalismo oitocentistas, o autor partilha com os decadentistas franceses o subjetivismo, a visão pessimista da realidade, o interesse pelo inconsciente e um gosto pelo oculto. O que Huysmans admirava na arte dos “primitivos” não era simplesmente contemplação pacífica das coisas sagradas, mas a intensidade da expressão emocional²²⁴.

Inicialmente um defensor do Realismo oitocentista e do Impressionismo, no entanto, na década de 1890, Huysmans mudou sua atenção quase que completamente em direção à arte do século XV. O lugar da fé nessa manifestação artística atraía-o do mesmo modo que a fiel reprodução dos detalhes. Longe de ver algum conflito entre esses dois aspectos, o escritor conseguia relacioná-los. Para ele, a atitude daqueles artistas que se esforçavam em reproduzir com fidelidade o mundo visível, em vez de antecipar um conceito secular de arte, revela uma postura religiosa que procurava descrever minuciosamente o universo criado por Deus.

Para Huysmans, sua própria época e o final da Idade Média foram períodos onde a sede de poder, a riqueza e a sensualidade se alternavam com momentos de profunda dúvida e

²²⁴ Ver em. KRUL, *Realism, nationalism and Renaissance*

necessidade de reflexão religiosa. Mas as pessoas do Medievo tiveram uma vantagem sobre as do século XIX em um aspecto: não foram impedidas pela mediocridade opressiva da cultura moderna²²⁵. As emoções ainda estavam mais perto da superfície, todo sentimento se manifestava como único e avassalador; cada mudança de humor levava diretamente entre os extremos. Em *À rebours*²²⁶, livro de 1884 que o tornou famoso, o protagonista, Des Esseintes escapa de sua realidade cotidiana na Paris do século XIX, em direção a uma série de experiências hiperestéticas em Fontenay, descobrindo a beleza da Idade Média que o autor interpreta ainda como um longo período de declínio artístico e moral, o que reflete sua convicção de que haveria uma grande afinidade entre as incertezas do *fin-de-siècle* e o final da Idade Média. A opção de Huysmans pelo período medieval, e especialmente pela Baixa Idade Média, apareceu novamente em *Là-bas*, de 1891. Na obra, o herói é Durtal, desventurado escritor de meia-idade que também vive em Paris e trabalha em uma biografia de Gilles de Rais, um poderoso membro da elite feudal francesa do século XV, companheiro de armas de Joana D'arc e suposto autor de crimes bárbaros: o sequestro, o abuso e o assassinato de mais de uma centena de crianças que lhe renderam a condenação, sendo enforcado e queimado em 1440 em uma ilha do rio Loire, próximo a Nantes²²⁷.

A narrativa inicia-se com um diálogo entre Durtal e seu amigo Des Hermies sobre o Naturalismo e seus problemas. A conversa é interrompida por uma longa meditação de Durtal sobre a literatura e as artes plásticas. Ao narrar os pensamentos de Durtal, com sua completa insatisfação com a literatura oitocentista, Huysmans apresenta uma visão sobre a arte dos “primitivos” que parece, no fundo, realizar o ideal artístico não só do personagem, bem como do próprio escritor:

Esses homens, na Itália, na Alemanha e especialmente em Flandres, haviam manifestado a amplitude e a pureza da visão que são propriedades da santidade. Em ambientes autênticos e pacientemente precisos, imaginaram seres cujas posturas foram capturadas da própria vida, e a ilusão era convincente e segura. Dessas cabeças, muitas delas bastante comuns, e essas fisionomias, muitas vezes feias, mas poderosamente evocativas, emanavam alegria celestial ou angústia aguda, calma espiritual ou turbulência. O efeito era de matéria transformada, por estar distendido ou comprimido, para permitir uma fuga dos sentidos para o infinito remoto²²⁸

²²⁵ Ver em KRUL, Realism, nationalism and Renaissance

²²⁶ Edição brasileira: HUYSMANS, J. K., *Às avessas*, Penguin- São Paulo, 2011

²²⁷ Após sua morte Gilles de Rais permaneceu no imaginário dos habitantes de Anjou, Poitou e da Bretanha como um monstro lendário. No século XVII, Charles Perrault teria se inspirado nele para o terrível personagem Barba Azul dos contos de fadas.

²²⁸ HUYSMANS, J.K. *Là-Bas (Down There)*, Project Gutenberg, 2004 p. 11

Huysmans ligava frequentemente a criação da forma na pintura desses artistas com o sentimento religioso; o escritor possuía uma profunda admiração por Hans Memling e pelo seu mestre, Rogier van der Weyden, no entanto, para ele, o ponto mais alto entre os “primitivos” seria o alemão Mathias Grünewald²²⁹. É enorme a importância de Grünewald para o desenvolvimento de Huysmans: além de estética, tratou-se de uma admiração espiritual. Por meio da obra do pintor, Huysmans fundamentou o *Naturalismo Espiritual*, o princípio literário e artístico que orientou boa parte de sua carreira. Seus escritos sobre Grünewald - a descrição detalhada em *La-Bas* e em *Trois églises et trois primitifs* - também são importantes por colaborarem com o movimento de redescoberta e apreciação do artista no fim do século XIX. Na década de 1920, um crítico de arte reflete sobre as descrições do escritor chamando-as de “obras-primas da crítica descritiva, penetrantes e pitorescas”²³⁰

A lembrança de Durtal de uma visita ao museu de Cassel e da apreciação do painel da *Crucificação* – uma das partes díptico do Retábulo da Igreja de Tauberbischofsheim e hoje referido como Crucificação de Karlsruhe - de Grünewald (figura 15) também foi vivida por Huysmans no verão de 1880 durante uma viagem à Alemanha²³¹. A obra chegou a inspirá-lo a escrever um livro sobre a arte nórdica. Apesar de desistir do empreendimento, acabou dando grande destaque à obra no primeiro capítulo de seu romance.

Este (...) Cristo não era o Cristo dos ricos, o Adônis da Galileia, o requintado dândi, o belo rapaz com as tranças castanhas encaracoladas, barba dividida, e características de uma boneca insípida, que os fiéis têm adorado por quatro séculos. Este foi o Cristo de Justino, Basílio, Cirilo, Tertuliano, o Cristo da igreja apostólica, o Cristo vulgar, feio com a assunção o fardo de todo os nossos pecados e vestido, pela humildade, na mais abjeta das formas. Foi o Cristo dos pobres, o Cristo encarnado na imagem dos mais miseráveis de nós Ele veio para salvar; o Cristo dos aflitos, dos mendigos (...) Cristo, frágil de carne, abandonado pelo Pai até o momento em que nenhuma outra tortura foi possível; o Cristo sem recurso além de sua mãe — então impotente para ajudá-lo — para quem ele, como todo homem em tormento, gritou com o choro de uma criança.²³²

²²⁹ KRUL, W. Realism, Renaissance and Nationalism, in: Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 274.

²³⁰ “des chef-d'oeuvre de critique descriptive, à la fois pénétrante et pittoresque” RÉAU, L. *apud* ZIELONKA, A. Huysmans and Grünewald: the discovery of Spiritual Naturalism, Nineteenth-Century French Studies Vol. 18, No. 1/2 (Fall-Winter 1989-1990), pp. 212-230, p. 213.

²³¹ ZIELONKA, A. Huysmans and Grünewald: the discovery of Spiritual Naturalism, Nineteenth-Century French Studies Vol. 18, No. 1/2 (Fall-Winter 1989-1990), pp. 212-230, p. 213.

²³² HUYSMANS, J.K., *La-Bas (Down There)*, *op. cit.*, p. 13.

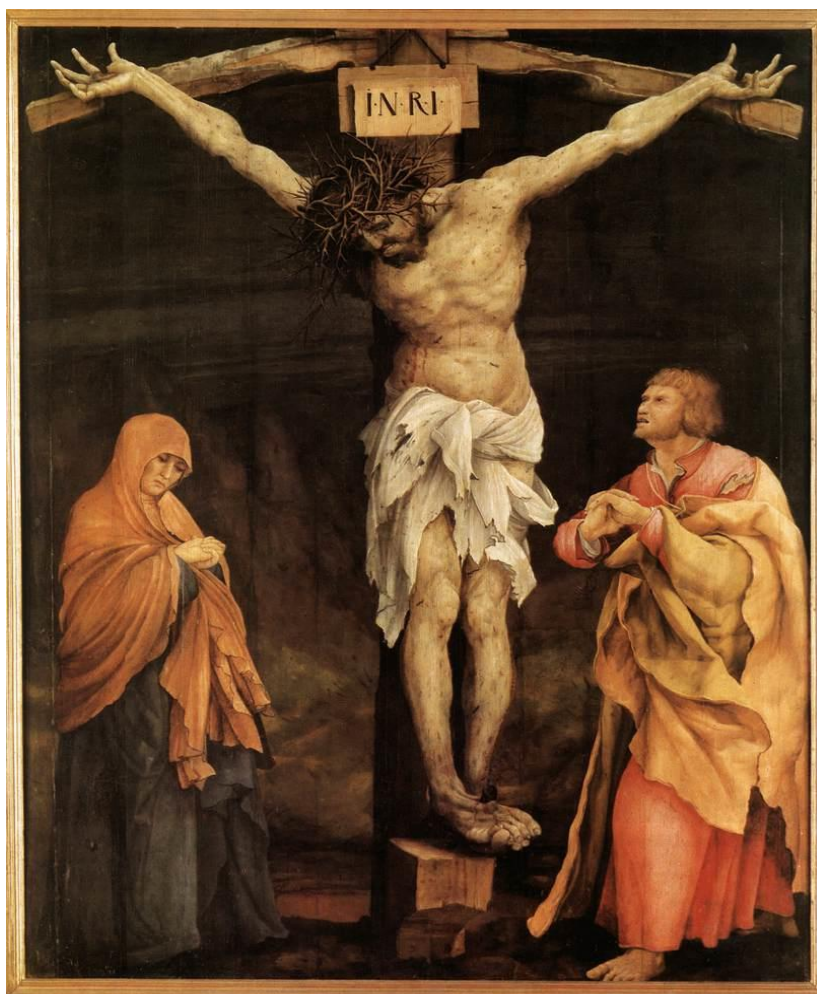


Figura 15. Crucificação, Matthias Grünewald, 1523-24, óleo em madeira, 193 x 152, 5 cm, Kunsthalle, Karlsruhe

Para Huysmans, Grünewald “foi o mais intransigente dos idealistas”. No painel “foi revelada a obra-prima de uma arte que obedece ao desejo irreprimível de tornar o tangível e o invisível, para manifestar no choro a impureza da carne e para tornar sublime o infinito”. Por meio de sua descrição, o escritor introduz a ideia de redenção pelo sofrimento, uma resposta para a busca por valores artísticos e, em última análise, a chave para sua questão pessoal, já que Huysmans se converteu ao catolicismo em 1891, mesmo ano do lançamento de *Là-Bas*. Profundamente insatisfeito com o desenvolvimento do movimento Naturalista de sua época, ele viu em Grünewald a expressão de um outro Naturalismo “capaz de dar conta das dimensões espirituais da vida”. Apesar de não ser citado diretamente para além das cinco páginas do primeiro capítulo, o espectro do artista parece rondar toda a obra, quase como uma fonte indireta de inspiração para Durtal. Enquanto escreve a biografia de Giles de Rais, fica evidente sua tentativa de apresentar a ideia de uma salvação através do sofrimento de uma maneira que possa ser entendida numa sociedade tão controvertida como aquela do século XIX, cujos membros ou viraram completamente as costas para Deus ou estão às voltas com o ocultismo, que o próprio autor considerava “cultos religiosos pervertidos”²³³.

Em sua própria biografia, Huizinga reconhece a importância da obra de Huysmans para sua formação. Além disso, ambos tiveram a pintura do século XV como grande inspiração para suas obras. Em *O outono da Idade Média* não são raros os ecos de *Là-bas*. É frequente a imagem de um tempo de contrastes acentuados, de dureza e crueldade extraordinárias interrompidas por momentos de medo e remorso profundo, onde a arte religiosa cumpria seu papel na salvação da alma dos patronos. No entanto, como Huizinga observa, ao mesmo tempo ela também servia como uma demonstração de riqueza e poder mundano; prova disso é a dedicação com o qual Van Eyck retratou joias e pedras preciosas, vestimentas ricas e tapeçarias. As pinturas possuem um caráter dúbio: expressam tanto o desejo secular de exibição e esplendor, como a necessidade religiosa de apresentar as verdades da fé da forma mais concreta possível.

²³³ ZIELONKA, A. Huysmans and Grünewald: the discovery of Spiritual Naturalism, Nineteenth-Century op. cit, p. 214.

3.2. O outonal século XV de Huizinga

Comparada à perspectiva de Huysmans, a visão de Huizinga sobre o século XV possui um apelo mais visual que literário²³⁴. No entanto, fazer essa distinção talvez seja pouco relevante, ainda mais se levarmos em conta os próprios parâmetros de Huizinga, onde “a unidade de todas as artes – incluindo a própria História - era frequentemente proclamada: para ele, enquanto despertassem paixão, toda a gama das artes deveria ser posta em ação”²³⁵. *O outono da Idade Média* reflete, em grande medida, o pessimismo huysmaniano favorecido por eventos vivenciados por Huizinga tanto em sua vida privada como no contexto do continente europeu. O trauma representado pela Primeira Guerra não colocava o autor na fileira dos otimistas, daqueles que acreditavam que violência e barbárie não se repetiria, e se enganaram diante do que acabou ocorrendo entre 1939 e 1945. O ano de 1914 é também marcado pela morte da esposa, Mary Vicentia, por câncer e, em 1920 - no seguinte ao lançamento do livro - morre Dirk, o primogênito do casal após uma longa doença. A marca da morte de milhares de pessoas em um conflito daquela proporção e a dor da perda de pessoas tão próximas não são mencionadas diretamente na obra, mas Huizinga admite que com a atenção “sempre voltada para o declínio, o esgotamento e o fenecimento, é muito fácil deixar que os matizes da sombra da morte tomem todo o trabalho”²³⁶ e que o produto final de sua investigação poderia ter tido outra característica se tivesse olhado o período por uma outra perspectiva.

Ao escrever este livro, era como se meu olhar estivesse voltado para as profundezas de um céu noturno, mas de um céu tomado de vermelho-sangue, pesado e desértico, de um cinza-chumbo ameaçador, revestido de um falso brilho cúprico.

Ao rever o escrito, surge a pergunta: se o meu olhar tivesse repousado por mais tempo nesse céu noturno, talvez as cores turvas tivessem se dissolvido em pura clareza. Mas parece que o quadro, agora que o delineei e colori, tornou-se mais sombrio e menos sereno do que pensei vislumbrar quando iniciei o trabalho²³⁷.

Para além desse pesado pano de fundo, *O outono da Idade Média* é uma obra que possui uma história bibliográfica peculiar que expõe uma complexa relação entre suas edições e traduções. Foi publicado originalmente na Holanda como *Herfsttij der Middeleeuwen* em 1919 e teve uma edição revisada dois anos depois, que serviu de base para a tradução alemã,

²³⁴ Cf. PETERS, E. & SIMONS, W., The new Huizinga and the Old Middle Ages, *Speculum*, Vol. 74, No. 3 (Jul., 1999), pp. 587-620. Published by: Medieval Academy of America

²³⁵ PETERS, E. & SIMONS, W., The new Huizinga and the Old Middle Ages, *op cit*, p. 608.

²³⁶ HUIZINGA, J., *O outono da Idade Média*, *op. cit.*, p. 6.

²³⁷ *Ibid.*

lançada em 1924 contando com uma divisão em vinte e três capítulos, ao invés dos catorze da edição original, por sugestão de André Jolles. Houve o projeto de lançamento de uma versão resumida em francês para o ano de 1923 que, por conta de problemas de direitos de distribuição, não vingou, mas serviu para a tradução inglesa feita por Fritz Hopman e publicada no ano seguinte. Em 1930, aparece a tradução espanhola e, em 1932, a francesa feita por Julia Bastin, que será seguida por uma série de reedições em 1948, 1967, 1975, 1980 e 1990. No prefácio de uma delas, Jacques le Goff levantou o problema de tradução do título da obra que apresenta uma variação entre *Décline du Moyen Âge* e *L'automne du Moyen Age*.

A entrada em cena da metáfora sazonal no título do livro foi objeto de debate. O próprio Huizinga expressou dúvidas a esse respeito já na segunda edição de 1921. De fato, a ideia de *Herfsttij der Middeleeuwen* não foi a primeira opção do historiador. A primeira, algo como *No espelho do espelho de van Eyck*, surgiu no momento em que o historiador teve seu *insight* em 1907 e logo foi deixada de lado em nome de *O século da Borgonha* que, por sua vez, foi abandonada, ao que parece, pela decisão do historiador de incluir a França no seu recorte da época. Para a escolha do título Huizinga teve a ajuda de Henriette Roland-Holst, sua amiga poetisa que lhe sugeriu um neologismo na língua holandesa, *Herfsttij*: uma junção da palavra *hersft* [outono] e *tij* [maré] que literalmente significava “maré de outono” ou “temporada de outono”²³⁸.

Herfsttij, a metáfora grandiosa e ambígua, parecia necessitar de um complemento. A ideia do historiador foi de acompanhá-la de um subtítulo revelador, no sentido de apresentar o foco do trabalho, mas que recebeu, comparado com o primeiro título, pouca atenção: *Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*²³⁹. O subtítulo expõe diretamente a proposta do autor, a presença da ideia de *forma* ou da atitude de *dar forma* ao passado são o desenvolvimento e a aplicação das ideias apresentadas em 1905 como a noção de representação histórica e importância da subjetividade dos pesquisadores em seus trabalhos. Para Huizinga, desde a conferência de Groningen, o encontro entre o leitor e o passado deveria ser muito bem mediado pelo historiador. Essa convergência de subjetividades é um elemento essencial na constituição do conhecimento histórico. Em *O outono da Idade Média*, a escolha pelos elementos contrastantes dos

²³⁸ DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia, *op. cit.*, p. 154.

²³⁹ Em Holandês: *Studie over levens-en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*.

personagens do século XV e entre essa época e os Tempos Modernos servem, em alguns momentos, mais para unir do que para separar o leitor contemporâneo daquele distante passado. O livro é, nas palavras de Peter Burke, “um enxame de indivíduos concretos”. Enquanto tal, apresenta a vida humana com suas contradições, que em muitos aspectos pouco mudou desde dos tempos dos Duques da Borgonha até hoje.

3.3. A VEEMÊNCIA DA VIDA E O ANSEIO POR UMA VIDA MAIS BELA

O outono da Idade Média apresenta já nas primeiras páginas a tentativa de deslocar o leitor contemporâneo para o distante e sofrido universo do século XV borgonhês, quando “o mundo era cinco séculos mais jovem” e a vida possuía “contornos bem mais nítidos que os de hoje”²⁴⁰. Para Huizinga, o alívio diante de todos os infortúnios e da escassez de então era mais raro e mais intensamente procurado. “Um manto de pele, um fogo brilhante na lareira, bebidas, pilhéria e uma cama macia ainda conservavam aquele alto apreço pelos prazeres da vida, que o romance inglês souber perpetuar vividamente”²⁴¹. Os grandes e os pequenos acontecimentos da existência “eram acompanhados de mil bênçãos, cerimônias, ditos e convenções”²⁴². A *veemência da vida* é título do primeiro capítulo da obra e elemento central para compreender os afetos que permeiam a cultura do fim da Idade Média. A nobreza, a massa de desvalidos, pregadores, amantes, guerreiros e todos os personagens que o autor apresenta são movidos por essa atitude. Para o historiador, devemos “imaginar essa sensibilidade, essa propensão às lágrimas e às reviravoltas espirituais se quisermos captar o colorido e o vigor da vida de então”²⁴³, onde a paixão ardente e a fantasia tinham um espaço ilimitado no cotidiano.

Os cronistas da época estavam imersos nesse universo e refletem perfeitamente esse clima. Por isso, por mais superficiais, vagos ou errôneos, ainda são indispensáveis para um olhar mais claro do período. Os historiadores contemporâneos a Huizinga - ainda que

²⁴⁰ HUIZINGA, J., *O outono da Idade Média*, op. cit., 11.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid, p.18

movidos pelo desejo de encontrar uma verdade histórica -, ao buscar a pura e simples averiguação da realidade dos relatos desses cronistas também não podem ostentar a garantia de uma prevenção contra as conclusões equivocadas. “Desconfiando da veracidade das crônicas da época, o medievalista de hoje prefere se basear ao máximo em fontes oficiais e, com isso, corre às vezes o risco de cometer um erro grave”²⁴⁴. Segundo o historiador, de todas as paixões que brotaram na vida da época dos duques, as únicas que podemos conhecer através das fontes são a cupidez e a violência. Esses traços comportamentais, para ele, se tornam compreensíveis somente na medida em que se tem em mente o “tom geral de paixão que colore todos os domínios da vida”²⁴⁵.

Para Huizinga, os “documentos têm pouco a dizer sobre o colorido que tanto distingue aqueles tempos dos nossos”, já que facilmente “nos fazem esquecer o *pathos* vigoroso da vida medieval”²⁴⁶. O autor acredita que os relatos vivazes – e um tanto fantasiosos - de um Chastellain são mais credenciados para acessar esse elemento da História dos Países Baixos. Depois de apresentar uma cena descrita pelo cronista, o historiador diz:

O aformoseamento da cena é obviamente de Chastellain. Não sabemos até que ponto o relato estiliza o que realmente aconteceu. O que importa é que ele vê o príncipe nas formas simples de uma balada popular: o acontecimento, narrado com sobriedade épica, é integralmente dominado pela motivação mais primitiva de fidelidade mútua²⁴⁷.

O autor tem plena consciência de que o relato de Chastellain não traz um retrato fiel do acontecido. Para ele, a cena em si não é tão importante quanto o acesso que temos ao imaginário e aos afetos da época. Ao ressaltar a questão da fidelidade do cronista para com o seu senhor, Huizinga volta ao argumento apresentado em seu ensaio *Sobre a Pré-História da Consciência nacional holandesa* (1911), onde objetou a existência de uma identidade nacional belga ou holandesa no século XV, deslocando esse problema para as arcaicas relações estabelecidas entre súditos e soberanos. Esse interesse de Huizinga nos cronistas da corte colaboram para uma abordagem mais sensível do imaginário político da época, que ressalta o caráter fantástico que a realidade ainda possuía. De acordo com o historiador, embora os mecanismos de governo e administração do Estado já assumissem formas mais complexas, “a vida dos príncipes acontecia numa esfera de aventura e paixão que não era

²⁴⁴ Ibid, p. 19

²⁴⁵ Ibid, p.19

²⁴⁶ Ibid, p. 19

²⁴⁷ Ibid, p. 20-21

meramente fruto do imaginário popular”²⁴⁸. Para Huizinga, é muito difícil para o indivíduo moderno imaginar até que ponto o temperamento medieval poderia ser inflamável. No entanto, segundo o autor, quando só se consultam documentos oficiais, “tidos corretamente como fonte confiável de dados históricos”, é fácil formar uma imagem da história do medievo que não se diferencia de “uma descrição da vida dos ministros e embaixadores do século XVIII”²⁴⁹. Nesse quadro, o elemento que o autor considera onipresente e incita os povos e os príncipes – a paixão – está ausente e, portanto, compromete a visão geral da época.

Seguramente, o ingrediente passional da política esteve presente não só no século XV: tanto na época de Huizinga e até nos dias de hoje permanece atuante. No entanto, segundo o autor, com exceção dos momentos de revolução e guerra civil, “ele encontra mais freios e impedimentos nos mecanismos complexos da vida social”. Por sua vez, nos tempos dos Duques e de Chastellain ele afeta imediatamente o ato político, que com muito mais frequência escapa ao cálculo racional.

Quando a paixão e o poder se encontram, como no caso dos príncipes, então tudo ganha intensidade redobrada. É Chastellain que o diz sem rodeios: não é de surpreender que os príncipes vivam em inimizade, “porque os príncipes são homens, seus negócios são importantes e incisivos, suas naturezas são sujeitas a paixões como o ódio e a inveja, que moram em seus corações devido ao orgulho em reinar”²⁵⁰.

Mas por detrás de toda passionalidade que o leitor vê desfilar em toda obra, Huizinga não nega a presença de interesses econômicos nos grupos partidários do século XV, mas para ele o cerne da questão é se o ponto de vista “sociológico não teria mais êxito que o político-econômico”²⁵¹ em explicar os conflitos partidários no Tardo Medievo. O modo como o autor explica o fenômeno parte de rixas locais e se coloca sem outro motivo econômico, a não ser a inveja pela propriedade alheia.

Não somete pela propriedade alheia. Orgulho de família e desejo de vingança, mais a fidelidade apaixonada dos seguidores, são aqui as motivações primárias. À medida que o poder do Estado se consolida e expande, as disputas familiares veem-se ligadas à autoridade soberana e, num processo de aglomeração, dão origem aos partidos, que se baseiam tão somente em termos de solidariedade e honra comum²⁵².

²⁴⁸ Ibid, p. 28

²⁴⁹ Ibid,

²⁵⁰ Ibid, p. 28

²⁵¹ Ibid, p. 30

²⁵² Ibid, p. 31

Para Huizinga, “quando um contemporâneo perspicaz” declara não haver motivo racional para o ódio entre os Hoeken e os Kabeljauwsen - facções que protagonizaram um conflito entre meados do século XIV e fim do XV -, o historiador de hoje não tem razão para “dar de ombros com desdém e tentar ser mais sábio que ele”. Longe de sustentar que sua concepção possa ser vista como um protesto ou uma tentativa de excluir as explicações econômicas na História, o autor tem a intenção de demonstrar que o fundamento dos partidos do fim da Idade Média poderiam ser explicados retirando o foco de questões econômicas e reconhecendo a presença e a ação dos afetos da época. Numa nota sutil, Huizinga menciona um trecho da *Histoire socialiste de la Revolution française*, do historiador e político socialista Jean Jaurès:

Mas as lutas de classes não tudo na história, há também as lutas dos partidos. Pois, para além dos antagonismos e das afinidades econômicas, formam-se agrupamentos movidos pela paixão, pelo prestígio, pelo domínio, que disputam o cenário e causam grandes comoções²⁵³.

Ele não tem dúvidas de que não haveria motivos racionais no surgimento desse fenômeno e que seu estudo depende muito mais da compreensão da disposição afetiva das pessoas que viveram o século XV, que não se presentificam em números ou documentos oficiais. As relações estabelecidas entre súditos e senhores possuíam traços arcaicos e, segundo o historiador, ainda era “três quartos pagã” no que se referia ao senso de justiça. De modo que, por um lado, a igreja “tentava temperar as modalidades de punição, insistindo na mansuetude, na paz e na clemência”, mas, por outro, “exasperava a sede de vingança acrescentando-lhe o horror ao pecado”. Huizinga se diz menos impressionado com a “crueldade judiciária do fim da Idade Média” do que com a “alegria animalesca e embrutecida do povo com e a atmosfera de quermesse”²⁵⁴ diante das execuções e torturas narradas pelo cronista francês Jean Molinet.

O século XV de Huizinga, com toda sua sanha punitivista, também conhece o outro lado moeda. Neste quadro formado por contrastes tão marcantes, a “noção de atenuantes, a noção de falibilidade, a responsabilidade social, a ideia de emendar em vez de punir” não se fazem presentes. *O outono da Idade Média* só conhece os dois extremos: a punição e o perdão. Recorrendo ao cronista Jacques du Clercq, o historiador afirma:

E quando se perdoa, não se pergunta se o culpado merece a graça por algum motivo

²⁵³ JAURÈS *apud* HUIZINGA, J, *O Outono da Idade Média*, *op cit*, p.44.

²⁵⁴ *Ibid*, p.33

especial: todo crime, mesmo o mais flagrante, pode ser objeto da graça. Na prática, nem sempre a compaixão era o elemento decisivo. É surpreendente a indiferença com que os contemporâneos contam como a intervenção de um parente propicia uma 'lettre de rémission'. Ainda assim, a maioria dessas cartas trata de gente pobre do povo, que não tinha acesso a intermediários importantes²⁵⁵.

O autor não deixa de demonstrar uma grande compaixão, dizendo que “na insensibilidade daqueles tempos” haveria algo de “ingênuo” que “quase nos impede de condená-los”²⁵⁶.

“Dura e colorida, a vida era capaz de tolerar o odor misturado de sangue e rosas. Os homens, gigantes com cabeça de criança, viviam entre terrores infernais e a diversão infantil, entre a dureza \cruel e a ternura mais comovente. Era uma vida de extremos entre a renúncia completa a toda alegria mundana e o amor mais delirante ao bom e ao prazeroso, entre ódio sombrio e a bondade risonha”²⁵⁷

O lado mais sereno daqueles anos chegou até Huizinga em doses bem menores que a violência e as paixões desenfreadas. A doçura do espírito do século XV presente na pintura e na música, parece ter se fundido ao riso, à vontade de viver e à felicidade despreocupada dos homens e mulheres daquela época, que ecoa somente na canção popular e na farsa.

“É o bastante para adicionar à nossa nostalgia da beleza efêmera de outros tempos um anseio pelo brilho solar do século dos Van Eyck. Mas quem se aprofunda no estudo desses tempos logo percebe que é difícil prender-se ao aspecto feliz. Pois fora da esfera da arte reina a escuridão”²⁵⁸

Huizinga insiste na ideia de que cada época “deixa mais rastros de seu sofrimento do que de sua felicidade. Suas desgraças se tornam sua história.”²⁵⁹ O sentimento da vida no século XV, que ele encontrou nos escritos franceses, era amargo e melancólico. Embora o brilho da felicidade daquela época aparecesse em campos específicos - como a canção popular, a quietude dos horizontes da pintura de paisagem ou dos rostos sóbrios dos retratos - no geral, “ainda não era costume, dir-se-ia até que não era de bom-tom louvar a vida e o mundo”²⁶⁰.

Naquele século, os significados da tristeza, reflexão séria e fantasia facilmente se fundem na palavra “melancolia”. Uma perfeita ilustração disso é a passagem de Froissart

²⁵⁵ Ibid, p. 35

²⁵⁶ Ibid, p. 37.

²⁵⁷ Ibid, p. 37.

²⁵⁸ Ibid p. 37

²⁵⁹ Ibid, p. 47

²⁶⁰ Ibid, p. 47

sobre Felipe de Artevelde, onde o líder das primeiras revoltas de Flandres no século XIV refletia sobre uma notícia que acabara de receber. Segundo o cronista, após “ter melancolizado [= meditado] por algum tempo, ele resolveu enviar uma resposta aos comissários do rei da França”²⁶¹. Para Huizinga, toda elucubração poderia facilmente ser vinculada à taciturnidade a ponto de “parecer que qualquer ocupação séria do espírito precisaria levar a um estado sombrio”²⁶². O pessimismo daqueles tempos possuía, para o autor, um elemento religioso que encontrava eco na espera pelo fim do mundo, que reapareceria na pregação popular e nas ordens mendicantes naqueles tempos sombrios e confusos. A atmosfera de temor à vida e de dúvida em relação aos tempos futuros, a ausência de uma determinação firme de tornar o próprio mundo melhor e mais feliz, para Huizinga, estava presente “naquele mundo [em que] não havia qualquer promessa de coisas melhores”.²⁶³ Somente quando acontece uma mudança nesse sentido é que toma força a atitude de uma melhora positiva do próprio mundo e nasce uma nova época. Mas Huizinga acredita que tal atitude não aconteceu no Renascimento, que extraiu sua noção energética de vida de outras formas de satisfação, mas no século XVIII, “quando a perfeição do ser humano e da vida em sociedade tornou-se um dogma central, e a busca econômica e social do século seguinte só perde a ingenuidade, mas não a coragem nem o otimismo”²⁶⁴.

Para o autor, em qualquer lugar onde tenha surgido uma nova forma social, ela era considerada um restabelecimento do velho direito ou uma contenda contra abusos. Nem mesmo os legisladores estavam cientes da criação de organismos tidos como novos. Os duques da Borgonha - imitadores dos monarcas franceses - pareciam não ter uma aspiração consciente ou um futuro em perspectiva. Seus decretos e instalações de conselhos municipais eram o exercício imediato de seus poderes, o cumprimento de sua função para o bem comum. O desejo de melhorar ou aperfeiçoar o mundo, por conta da força na crença na outra vida, ainda não se tratou de uma reforma das instituições sociais e políticas, mas do exercício da virtude do próprio trabalho, uma vez que este seria “a única coisa que pode ter significado para o mundo, e mesmo assim o objetivo verdadeiro continua sendo a outra vida”²⁶⁵.

²⁶¹ Ibid, p. 50

²⁶² Ibid, p. 50-51.

²⁶³ Ibid, p. 55

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid, p.56

No entanto, o historiador ressalta que, apesar das lamentações do período, os anseios por uma realidade mais bela eram intensamente evocados diante daquele ambiente tão incerto e repleto de desespero. A impressionante ritualização da vida do fim Idade Média representa, segundo Huizinga, esforços nesse sentido. O caminho mais fácil para embelezar a vida era o sonho. Quando “a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta nada além de colorir a vida com um brilho claro, vivê-la no país dos sonhos, temperar a realidade com o êxtase do ideal”²⁶⁶, diz o autor. Foi essa conduta que fez com que as formas de vida fossem recriadas em formas artísticas. Porém, seu resultado não consistiu somente nas obras de arte, onde o sonho de uma vida cheia de encanto se expressou. A cultura borgonhesa foi além, tentou ao máximo “enobrecer a própria vida com beleza e preencher a sociedade com jogos e formas”²⁶⁷.

Se o anseio por uma vida mais bela é normalmente considerado característica fundamental da época renascentista e tanto gozo e desejo pela beleza chegam a sugerir uma arte que serve à vida como um dos atributos principais deste tempo, para Huizinga, trata-se, outra vez, de uma demarcação traçada de forma exageradamente nítida entre o Renascimento e a Idade Média:

O desejo passional de revestir a própria vida com beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida vivida segundo um ideal, tudo é mais antigo que do que o Quattrocento italiano. Não passam de antigas formas medievais os próprios motivos usados pelos florentinos para o embelezamento da vida: Lorenzo de Médici, assim como Carlos, o Temário, homenageava o antigo ideal cavaleiresco como a forma mais nobre de vida: apesar do esplendor bárbaro, sob muitos aspectos, ele vê até mesmo os duques da Borgonha como um modelo.

Huizinga não nega que a Itália tenha descoberto novas perspectivas da beleza da vida, mas o desejo de estruturar a própria vida ou mesmo elevá-la a uma forma artística - invenção vulgarmente considerada típica do Renascimento —, para ele, de modo algum foi criada nessa época. Em grande parte continuando o argumento de *Os ideais Históricos de vida*, ao minimizar o caráter interruptivo da Renascença, o historiador sustenta que a grande ruptura na concepção do belo não se deu entre a Idade Média e o Renascimento, mas entre este último os tempos modernos, quando “não mais se desfruta da arte *em meio* à vida, como uma parte nobre do prazer de viver em si”, mas é dela separada, “como algo a ser altamente venerado,

²⁶⁶ Ibid, p. 56.

²⁶⁷ Ibid, p. 57.

ao qual as pessoas se voltam em momentos de exaltação ou tranquilidade”²⁶⁸. Nesse momento, com a arte e a vida divorciadas, cria-se uma linha que aparta os prazeres da vida, divididos em duas metades, superior e inferior, ambas aceitáveis, “mas em diferentes níveis de respeitabilidade, de acordo com seu caráter mais ou menos espiritual”²⁶⁹.

Para Huizinga, as coisas que tornam a vida prazerosa não mudaram muito em séculos, continuaram sendo “a leitura, a música, as belas-artes, viagens, o gosto pela natureza, esportes, a moda, vaidades corporativas (ordens de cavaleiros, cargos de honra, reuniões) e a exaltação dos sentidos.” Entre essas atividades, o limite entre o que pode ser considerado inferior ou superior nunca é fixo e de uma época para outra essa consideração varia consideravelmente. As personalidades do século XV que o historiador traz à tona colocam o ato da leitura no topo, mas o prazer da leitura “só podia ser sacralizado se mostrasse a ânsia pela virtude da sabedoria”; na música e nas belas artes somente se reconhecia positivamente se servissem à fé: “o prazer por si só era um pecado”²⁷⁰. Assim, o grande trunfo do Renascimento teria sido, de acordo com Huizinga, livrar-se da recusa do prazer de viver - considerado um pecado em si mesmo -, apesar de ainda não estabelecer “uma nova separação entre o prazer de viver superior e inferior: ele queria um desfrute desembaraçado da vida como um todo.”²⁷¹ Ao passo que para o puritanismo radical da Idade Média, toda ornamentação da vida era pecaminosa e terrena, “a não ser se assumisse as formas religiosas” ou se “sacralizasse pelo uso a serviço da fé”²⁷². Foi somente quando essa ideia se desgastou é que a aceitação renascentista da alegria de viver ganhou novamente espaço; e talvez mais espaço do que antes, pois desde o século XVIII cresce a tendência de enxergar o natural *per se* como um elemento do que era eticamente bom. Em mais um exercício de comparação entre sua época e o século XV, Huizinga afirma:

Quem agora tentasse traçar a linha de separação entre o prazer superior e o inferior de viver, de acordo com a nossa consciência ética, não mais separaria a arte da devassidão, o prazer natural dos exercícios físicos, o elevado do natural, mas separaria somente o egotismo, mentiras e a vaidade da pureza.²⁷³

²⁶⁸ Ibid, p. 58.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid., p. 58

²⁷³ Ibid, 59

Mas durante o período medieval, era imposta a antiga escolha entre Deus e o mundo. De um lado, a aversão a todo deslumbramento e beleza das coisas mundanas, de outro, sua aceitação, que levaria inevitavelmente à danação da alma. Ademais, o caráter profano da beleza terrena se personificava como uma dupla tentação, já que aquele que a ela se entregava, a desfrutava com uma paixão desenfreada. A partir daí surge questão: o que pode fazer quem não conseguia abrir mão da beleza e, no entanto, não queria render-se ao mundo? A resposta para Huizinga é enobrecer o belo:

“Todo o conjunto da arte e da literatura, em que o essencial do prazer era a admiração, podia ser sacralizado, desde que posta a serviço da fé. Ainda que o divertimento da cor e da linha realmente inspirasse os amantes da pintura e das miniaturas, foram os temas sacros que retiraram o carimbo de pecado do prazer da arte”²⁷⁴

Mas, e quanto aquilo que não era bem-visto pela fé? A beleza com “alto teor de pecado” na “divinização do corpo no esporte cavaleiresco e na moda de corte, a soberba e a ganância por postos e honras, as intensidades extasiantes do amor”, seria possível elevar e enobrecer tudo o que fora condenado pela fé? “Para isso servia o caminho intermediário que levava ao mundo dos sonhos: revestia-se tudo com a bela aparência dos ideais antigos e fantásticos”²⁷⁵. A ponte que liga o período medieval ao Renascimento é, segundo Huizinga, propriamente esse intenso cultivo de uma vida bela sob as formas de um ideal heróico. O século XV como um todo, seja na França, Borgonha ou Florença, tentou encenar um sonho. “Sempre o mesmo sonho, aquele dos velhos heróis e sábios, do cavaleiro e da virgem, do pastor simples e alegre”²⁷⁶.

Para Huizinga, enquanto França e Borgonha vivem a fantasia à moda antiga, Florença apenas “apresenta uma peça nova e mais bela”²⁷⁷. Mas não se pode dizer que o estilo de vida finalmente desenvolvido da corte franco-borgonhesa tenha sido facilmente deixado para trás. Ele foi herdado pela casa dos Habsburgo, por ela levado à Espanha e à Áustria. A sociedade de corte é, por excelência, o terreno em que a estetização da vida pôde desenvolver-se plenamente. Não seria nenhum exagero postular a existência de um elemento litúrgico contido no conjunto de suas práticas que, de acordo com Huizinga, “se eleva a um plano quase

²⁷⁴ Ibid .

²⁷⁵ Ibid, .

²⁷⁶ Ibid, p. 60

²⁷⁷ Ibid, p. 59

religioso”²⁷⁸. Recorrendo a Goethe, o historiador afirma que “não há nenhum sinal externo de cortesia que não possuisse um profundo motivo moral”. No século XV, não se poderia assegurar com total convicção que esse fundamento moral ainda pudesse ser percebido, “mas sem dúvida o valor estético se situava entre a manifestação pura de afeto e a ávida forma social”²⁷⁹. Essa visão pode ser colocada ao lado do interesse do sociólogo alemão Norbert Elias, que tentou mostrar como o sujeito tem seu reconhecimento e sua posição confirmados pelos outros a partir das boas maneiras e da etiqueta. “O zelo com que o valor de prestígio de cada passo é pensado e levado em conta corresponde ao grau de importância vital que a etiqueta e o comportamento possuem para os cortesãos”²⁸⁰.

Assim, aquele espírito, “apaixonado e violento, ora duro, ora condescendente oscilando entre uma desesperança profunda em relação ao mundo e um festejo por sua beleza colorida, não podia existir fora do mais estritamente formalizado comportamento”²⁸¹. Huizinga atribui à excitação “fixada em uma moldura rígida de formas-modelo” como único modo pelo qual a vida poderia alcançar uma ordenação regular.

Com isso, a própria experiência se transformou em uma bela, intelectualmente aprazível representação; desfruta-se da exibição exagerada de sofrimento e alegria sob uma luz artificial. Ainda faltam os meios para uma expressão espiritual pura: apenas a conformação estética das emoções permitia atingir o alto grau de expressão exigido nesse tempo.²⁸²

3.4. O simbolismo na vida do século XV

Tudo daquela época tinha a tendência de transformar-se em “representações coloridas e profundas”. As pessoas acreditavam que compreendiam os mistérios da fé na medida em que os tivessem diante de seus olhos. Tal necessidade de louvar inexprimível levou a um constante processo de criação e recriação de imagens o que não deixava de preocupar as autoridades religiosas pela iminência de práticas idólatras e ou supersticiosas. Mas, para

²⁷⁸ Ibid., p.63

²⁷⁹ Ibid, p. 66

²⁸⁰ ELIAS, N. A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 118.

²⁸¹ HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, op. cit, , p. 71

²⁸² Ibid., p. 72

Huizinga o “excesso de elementos, no qual o pensamento medieval decadente dissolvia quase tudo, teria sido mera fantasmagoria não fosse o fato de que quase toda imagem tinha o seu lugar no imenso sistema de pensamento simbólico, que tudo abrangia”²⁸³. Aqui fica evidente uma profunda relação entre o espírito medieval e as palavras de São Paulo aos Coríntios: “Pois agora vemos através de um enigmático espelho, mas depois veremos face à face.” (Coríntios 13:12) Para Huizinga, a Idade Média “nunca esqueceu que tudo seria absurdo se se esgotasse o seu significado nas funções de manifestação imediatas, e que tudo se prolonga de maneira significativa para o além-mundo”²⁸⁴.

Portanto, junto da concepção ideia de Deus e também de tudo que partia Dele e que Nele encontrava o seu sentido, acabou se cristalizando em pensamentos articulados em palavras. “E assim nasce a nobre e sublime ideia do mundo como uma grande conexão simbólica, uma catedral de ideias, a maior expressão rítmica e polifônica de tudo o que imaginável.”²⁸⁵ Huizinga pensa o modo simbólico de pensamento independente e de igual valor ao modo genético. Para ele, a proposição deste último de compreender o mundo enquanto uma evolução não era tão estranha para as pessoas da Idade Média como muitos poderiam pensar. Mas para explicar o surgimento de uma coisa a partir de outra, o Medievo se serviu de imagens ingênuas da procriação ou da ramificação, e, por dedução lógica, aplicavam-nas aos assuntos da mente. Estes eram vistos nas estruturas das genealogias “ou de árvores com ramificações: uma *arbor de origine juris et legum* [árvore de origem do direito e das leis] hierarquizava tudo o que dizia respeito às leis na imagem de uma árvore com seus inúmeros galhos”²⁸⁶. “Com tal aplicação, o pensamento evolucionário da Idade Média manteve-se esquemático, arbitrário e infrutífero.”²⁸⁷

No simbolismo medieval as conexões não acontecem exatamente por meio da relação entre a causa e efeito e, sim, entre significado e objetivo. Qualquer associação com base em qualquer semelhança pode se transformar diretamente na ideia de uma conexão essencial e mística, basta que duas coisas compartilhem de uma mesma característica fundamental e refiram a alguma coisa de valor geral. Huizinga reconhece que, do ponto de vista psicológico tal operação pode parecer uma função intelectual bastante pobre. Mas para o historiador, o

²⁸³ Ibid, p.334

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid, p. 335.

²⁸⁶ Ibid, p. 335.

²⁸⁷ Ibid, p. 335-336.

simbolismo medieval assume uma outra relevância se encarado junto ao que ficou conhecido como o realismo e por vezes chamado, “de forma menos acertada” para o autor, de idealismo platônico. Para ele, o equilíbrio simbólico entre coisas comuns só fará sentido se atributos entre o símbolo e o objeto simbolizado forem considerados genuinamente essenciais.

Rosas brancas e vermelhas florescem entre espinhos. O espírito medieval imediatamente vê nesse fato um significado simbólico: virgens e mártires brilham em glória entre os seus perseguidores. Como se dá o postulado da equivalência? Ele se dá porque as qualidades são as mesmas: beleza, ternura, pureza, e o vermelho-sangue das rosas também são atributos das virgens e dos mártires. Mas essa conexão só será significativa de fato e cheia de sentido místico se o elo que conecta os dois termos do conceito simbólico, a qualidade, portanto, contiver o essencial²⁸⁸.

Assim, no sentido medieval das palavras, existe uma ligação quase inseparável entre simbolismo e realismo, entendido enquanto a atitude comum naquele momento de isolar um elemento da realidade, conferindo-lhe uma forma para classificá-lo em relações hierárquicas. Aqui, ao passo que o pensamento passa a atribuir uma independência e quer torná-lo visível, a personificação é inevitável. Segundo Huizinga, seria nesse ponto que surge a transição do simbolismo e realismo para a alegoria. Esta última “é a transposição de um grito apaixonado para a frase gramaticamente correta”²⁸⁹, o esgotamento do símbolo. Recorrendo outra vez à Goethe, Huizinga explica:

A alegoria transforma a manifestação em um conceito, o conceito em uma imagem, de forma que o conceito possa sempre se manter associado à imagem e nela ficar preservado. O simbolismo transforma a manifestação em ideia, a ideia em uma imagem, de forma que a ideia permaneça sempre eficaz e inalcançável e, mesmo que possa ser proferida em todas as línguas, permaneça inexprimível²⁹⁰.

Ainda que a alegoria tivesse o potencial de ser reduzida “a um pedante lugar-comum e ao mesmo tempo reduzir uma ideia a uma imagem”. No ambiente medieval, não se deve achar que suas personificações não fossem cheias de vitalidade e autenticidade. Junto do simbolismo e realismo, a alegoria formava constituía a tríade das formas de pensamento que “iluminaram o espírito medieval com uma torrente de luz”²⁹¹. As figuras alegóricas do poema *Roman de la Rose* - como a *Razão* ou a *Inveja* tinham “corpo” na imaginação das pessoas da época e estavam no mesmo patamar do fenômeno das antigas divindades romanas como *Pavor* e *Concordia* que, de acordo com o filólogo das religiões Hermann Usener, nascem de

²⁸⁸ HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, op. cit, p. 336

²⁸⁹ Ibid, p. 338.

²⁹⁰ GOETHE apud HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, op. cit, p. 338

²⁹¹ Ibid, p.344

uma grande força da imaginação diante da alma, capaz de fazer com que a palavra “apesar da modalidade adjetiva que lhe remanescia, (...) podia designar um indivíduo divino”²⁹². Huizinga acredita que o mesmo poderia ser dito sobre os personagens alegóricos medievais.

Ele compreende a razão pela qual a psicologia acaba reduzindo o pensamento simbólico, “considerando-o nos termos da associação de ideias”. Mas essa consideração não pode ser a mesma para a História Cultural: “ela deve tratá-lo com mais respeito”²⁹³. Entender que durante a Idade Média o valor da interpretação simbólica da vida era incalculável. “O simbolismo criou uma imagem do mundo mais rigorosamente unificada, com conexões mais fortes do que o pensamento científico causal é capaz de trazer”²⁹⁴. Para o historiador, a importância do símbolo durante Idade Média não se restringe ao seu papel enquanto fonte de orientação ou explicação da realidade – mais ou menos como a ciência atua na Modernidade. Ele é o caminho “tanto para honrar como desfrutar o mundo, que por si é abominável”²⁹⁵. O trabalho, o amor terreno e o divino possuem um caráter santificado, sublime e “estendiam-se os fios do contato divino”²⁹⁶. Mesmo a busca da salvação da própria alma, o individualismo religioso por excelência, “encontrou o seu contrapeso salutar no realismo e no simbolismo, que desvincularam o sofrimento e a virtude individuais do seu caráter particular e os elevaram à esfera dos universais”²⁹⁷.

Em *O Outono da Idade Média*, a centralidade do simbolismo não impedia que houvesse uma consciência de que se via “através de um espelho”. Huizinga se interessa justamente pela tentativa dos indivíduos de distinguir as imagens refletidas, o modo como acabaram explicando imagens com imagens, colocando espelho diante de espelho:

O mundo todo estava encapsulado em figuras independentes: trata-se de uma era que amadureceu demais e feneceu. O pensamento tornara-se por demais dependente das imagens: a tendência visual, tão própria do período do final da Idade Média, tornara-se poderosa demais. Tudo o que se pudesse imaginar havia se tornado plástico e pictórico. A concepção de mundo havia atingido a quietude de uma catedral ao luar, na qual o pensamento podia adormecer.²⁹⁸

²⁹² USENER *apud* HUIZINGA, *O outono da Idade Média*, *op. cit.*, *op cit.*, p. 344

²⁹³ HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, *op. cit.*, p. 338

²⁹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 338

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 339

²⁹⁶ *Ibid.*,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 340

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 350

Considerando não apenas “as representações da fé e da especulação mais elevadas”²⁹⁹, Huizinga entende que também a sabedoria do cotidiano e das práticas mundanas compõem a unidade da época. Ao passo em que no âmbito da religião e da especulação filosófica, a questão sobre possibilidade das formas de pensamento serem “resultado e repercussão de uma longa tradição escrita cuja origem remonta até os gregos e os judeus, ou mesmo até os egípcios e babilônios”³⁰⁰, para o historiador parece claro que elas atuam “ingênua e espontaneamente na vida comum sem nenhuma carga de neoplatonismo ou outras correntes similares”³⁰¹. Na teologia e no cotidiano há uma base comum, uma estrutura que o idealismo escolástico chamou de realismo. Ele se refletiu no impulso de isolar cada elemento da realidade e dar-lhe uma forma de entidade para organizá-los em vínculos hierárquicos. Tudo que conquistou um lugar fixo na vida, “se transforma numa forma de vida, passa a valer com se tivesse sido ordenado por Deus, desde usos e costumes mais comuns até as coisas elevadas no plano universal”³⁰². Huizinga extrai exemplos desse traço da cultura borgonhesa de autores que descreveram as regras da etiqueta cortesã, como Olivier de la Marche, alguém muito próximo ao ambiente de corte que, segundo o historiador, recebe como resposta após interrogar uma velha senhora sobre o rigor das boas maneiras da aristocracia “que elas se tratam de leis sábias, prescritas por escolha e julgamento nas cortes dos reis de outrora, devendo ser observadas em todos os tempos vindouros”³⁰³. Ela também não deixa de considerar mudanças das novas gerações como degeneração do tempo

Esse é o caráter conservador do realismo medieval, onde todo o viver aparece atravessado por normas estritas, quase divinas, respeitadas à risca com um cerimonial definido. A forte tendência a criar “um órgão para cada função” não passaria “de um resultado da forma de pensamento que atribuía independência a cada qualidade que via cada uma delas como uma ideia em separado”³⁰⁴. Uma irresistível compulsão de nomear tudo no mundo, mesmo as coisas inanimadas eram batizadas com nomes próprios. Traço sobrevivente na Modernidade na vida militar em barcos e canhões ou no universo da propaganda, mas que durante a baixa Idade Média, “desde os calabouços dos cárceres até cada casa e cada relógio”

²⁹⁹ Ibid, p. 375

³⁰⁰ Ibid,

³⁰¹ Ibid,

³⁰² Ibid, p. 375

³⁰³ Ibid, p. 375

³⁰⁴ Ibid, p. 376

recebiam um nome. Em todas as coisas procurava-se pela “moralidade”, ou seja, “a lição que dali se extraía, o significado moral mais essencial”³⁰⁵, substancial e intocável. Huizinga reconhece o caráter imagético dessas habilidades, identifica tais atitudes como processos de cristalização do pensamento e sua enorme capacidade de orientar as pessoas daqueles tempos.

Dentre esses processos, o mais geral e natural seria o provérbio, cuja sabedoria “às vezes é prática e às vezes benéfica e profunda” e o tom “costuma ser irônico”, “geralmente bem-humorado e sempre resignado”³⁰⁶. Segundo Huizinga, ainda que nunca deixe de pregar a obediência, no fundo dos provérbios parece sempre haver um espírito dócil, que não quer julgar as pessoas. Diante da constante lamentação dos pecados feita por moralistas, surge uma compreensão mais humana da vida nesses aforismos cotidianos que possuíam uma função muito viva no pensamento medieval.

É provável que tal compreensão acerca dos provérbios ande ao lado de outra apreciação da obra de um artista como Bruegel, o Velho, deixando para trás a imagem de “uma farsa infernal”. Como o historiador havia já observado em sua conferência de Groningen, a pintura dos *Provérbios holandeses* (Figura 16) poderia colaborar para uma visão mais profunda do Quinhentos. Nela, através da extensa coleção de ditos populares, que foi um dos muitos empreendimentos enciclopédicos do século XVI, Bruegel está oferecendo mais do que um simples catálogo: ele nos apresenta um mundo confuso onde, no centro, o Diabo ouve a confissão de alguém (Figura 17). Aqui a loucura desfila na vida cotidiana com o mesmo brilho e protagonismo que surge em *O Elogio da Loucura*, do humanista holandês Erasmo de Rotterdam, personalidade a que Huizinga dedicou uma grande obra em 1923. Neste trabalho, ao recorrer à trajetória de Erasmo, o historiador parece tratar da loucura na vida em todas as épocas: o pessimismo do século XV, os tempos das guerras religiosas presenciadas por Erasmo e Brueghel no século seguinte ou os atribulados anos em que escreveu seu livro, em todas as épocas essa personagem se fez presente.

O Estado com seus postos de honra, o patriotismo e o orgulho nacional; a majestade das cerimônias, as ilusões de casta e nobreza, o que é isso senão loucura? A guerra, a coisa mais louca de todas, é a origem de todo o heroísmo (...). Esta loucura é que cria os Estados; por ela existem impérios, as religiões e os tribunais”.³⁰⁷

³⁰⁵ Ibid, p. 377

³⁰⁶ Ibid, p. 381

³⁰⁷ HUIZINGA, J. *Erasmo*, Barcelona, Ediciones del Zodiaco, 1946, p. 103.

Junto dos provérbios, o historiador encontra outros processos de cristalização do pensamento presentes na cultura da Idade Média tardia. Um dos mais próximos desses ditados populares eram os lemas. Estes seriam a tentativa de imprimir em letras douradas a própria vida. Longe de serem uma sabedoria aplicada, em geral como eram os provérbios, eram de uso mais particular, como um encorajamento pessoal ou uma insígnia pelo portador. Tinham como complemento outra forma de sedimentação de ideias: os emblemas. Por sua vez, os emblemas ilustram os lemas de forma visível ou com eles se relacionam num sentido mais livre.

Lema e emblema habitam a esfera heráldica do pensamento. Para o homem medieval o brasão é muito mais do que um passatempo genealógico. A figura heráldica tem para o seu espírito um valor semelhante ao de um totem. Os leões, as flores de lis, as cruzes transformam-se em símbolos em que todo um complexo de orgulho e aspiração, afeição e companheirismo é expresso numa figura, marcado como uma imagem independente, indivisível³⁰⁸.

No século XV, todo o anseio em particularizar, cada coisa da realidade era considerada uma ideia se refletiu também em uma tendência à casuística. “Para cada pergunta precisa haver uma solução ideal: esta ocorre tão logo se tenha reconhecido a correta relação entre o caso em questão e as verdades eternas, e esta relação é derivada da aplicação de regras formais aos fatos.”³⁰⁹ Huizinga percebe a centralidade desse elemento lúdico nas mais variadas esferas da vida, desde as normas de etiqueta, onde a casuística parece estar no lugar certo por se tratar propriamente de uma forma de pensamento adequada, às perguntas formuladas diante de uma “série de casos determinados por precedentes dignos de respeito e regras formais”. Ao amor ali concebido enquanto “um jogo social belo, de formas e regras estilizadas”³¹⁰, o exame de situações particulares e cotidianas apresentam dilemas morais nascidos de uma oposição entre regras e leis universais advindas da tradição e as inúmeras circunstâncias concretas que cercam a aplicação prática desses princípios.

³⁰⁸ HUIZINGA, J. O outono da Idade Média, op cit, p. 387.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ibid.



Figura 16: Provérbio Holandeses, Pieter Bruegel o Velho, 1559, 117x 163 cm, óleo em madeira, Staatliche Museen, Berlim



Figura 17. Detalhe dos Provérbios holandeses de Bruegel, 1559.

A casuística, o lema, o provérbio, as formas de cristalização do pensamento simbólico medieval se fazem presentes todas as dimensões do período: a vida na corte, a espiritualidade, até o direto e a guerra, em tudo os borgonheses adoravam “generalizar as coisas a partir de um caso”³¹¹. Os incansáveis paralelos com as Escrituras ou a extrema parcialidade e o exagero que facilmente se encontra nos relatos dos cronistas, além de impressionar ou levar ao riso, lança um enorme desafio a quem se propõe analisar o século XV por meio dos historiadores da corte borgonhesa: “como se deve interpretar essa peculiar levandade de que é revelada continuamente na superficialidade, imprecisão e credulidade do homem medieval tardio?”³¹² Huizinga diz ter a impressão que em muitas vezes, para os cronistas parece não haver a necessidade de pensamentos verdadeiros ou como se bastassem imagens sonhadoras para satisfazer o intelecto: “fatos externos descritos superficialmente, essa é assinatura de escritores como Froissart e Monstrelet.”³¹³ Do mesmo modo, na poesia o autor se pergunta se os poetas realmente levavam a sério aquilo que homenageavam ou até se os nobres e soberanos faziam o mesmo em relação ao teatro que envolvia os juramentos cavaleirescos.

“É extremamente difícil, quando se trata do pensamento medieval fazer uma distinção clara entre o sério e o lúdico, entre a convicção sincera e essa disposição do espírito que os ingleses chamam de *pretending*, que é a disposição de uma criança ao brincar, que também ocupa um lugar muito importante nas culturas primitivas e se expressa de forma pura menos por meio da *geveinsdheid* [fazer de conta, fingir], e mais por *aacnstellerij* [encenar algo]”³¹⁴.

Aqui, torna-se evidente a presença de ideias que posteriormente marcarão *Homo Ludens*, livro de 1938 em que Huizinga tratou das profundas relações entre jogo e cultura. A própria atitude de comparar a vida com um palco, como fizera Shakespeare, Calderón e Racine, evidencia mais que “um eco do neoplatonismo” ou “um tom moralista fortemente acentuado”. Para Huizinga, trata-se de uma variante do velho tema “do caráter vão de todas as coisas” e colabora com o seu propósito de revelar em sua obra o quanto o “puro e simples jogo constitui uma das principais bases da civilização”³¹⁵.

Aos olhos de Huizinga, o século XV borgonhês assumiu um compromisso com o lúdico. A ilusão da vida de corte, do ideal da cavalaria com o toda a complexidade de seu

³¹¹ HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, op cit, p. 396.

³¹² Ibid, p. 397.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Ibid, p. 399

³¹⁵ HUIZINGA, J. *Homo Ludens*, Editora Perspectica, São Paulo, 2000, p. 8.

cerimonial ou modo pelo qual os cronistas narram os eventos iluminam esse ponto, principalmente quando parecem “jogar” com essa realidade. A própria palavra “ilusão” é cheia de sentido nesse contexto, uma vez que significa literalmente "em jogo" (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*). Assim, o olhar sobre as crônicas e pinturas, obras da fantasia das pessoas — tidas como fontes indiretas da realidade do fim da Idade Média —, ainda que sejam o “verniz” aplicado sobre a vida, têm grande valor por representarem o brilho da época, sem o qual a visão da época fica incompleta.

3.5. A arte na vida

O jogo da arte ainda não existia autonomamente, não se buscava a arte em si, mas a vida bela. Ela era “aplicada para intensificar o esplendor da vida”³¹⁶, ornamentava a realidade de mãos dadas com os frutos do pensamento simbólico medieval plenamente amadurecidos ou já em vias de apodrecerem. Aqui é interessante notar o quanto para o historiador esse ponto básico colabora, mais uma vez, com o afastamento da pintura do século XV borgonhês das noções de arte renascentista. Da perspectiva da apreciação, o profundo valor emocional das belas-artes ainda não tinha se tornado consciente para eles, pelo menos não de forma que pudessem expressá-lo³¹⁷. Aqueles que presenciaram o nascimento dessas obras de arte souberam integrar todas elas nos sonhos de vida da época. Não avaliaram a perfeição estética objetiva, mas “a plenitude da ressonância que despertam pela santidade ou vivacidade apaixonante de seu tema”³¹⁸. Mas, com o tempo, todo esse encanto desapareceu, e a “santidade e a paixão desvaneceram como a fragrância de uma rosa. Só então a obra de arte começou a agir genuinamente como arte, ou seja, agir por seus meios expressivos, por seu estilo, sua construção, sua harmonia”.³¹⁹ Do ponto de vista da forma, o realismo elaborado da arte nórdica é um traço que a Renascença abandona durante seu pleno desenvolvimento no *Cinquecento* italiano, enquanto o *Quattrocento* ainda o compartilha com o Norte.³²⁰

Na comparação entre pintores e poetas, os últimos apresentam a limitação de manter

³¹⁶ HUIZINGA, J. O outono da Idade Média, p. 417.

³¹⁷ Ibid, p. 482.

³¹⁸ Ibid, p. 485

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid p. 482.

seu efeito somente na forma. Uma expressão da beleza já despontava no século XV, no entanto, para Huizinga, “a maior parte da poesia ainda é antiga, e a qualidade do ritmo e da sonoridade ainda é fraca”³²¹. A ausência de novas ideias faz parecer não haver futuro para esses poetas. A literatura não passa de um poslúdio infinito dos mesmos desgastados temas³²². Por outro lado, para os pintores, o momento da limitação mental chegará mais tarde. Eles vivem do “tesouro do não pronunciado”, aquilo o historiador considera o que determina “o resultado mais profundo e mais duradouro de toda a arte”³²³. São essas as suas conclusões quando convida o leitor a observar alguns rostos nos retratos de Van Eyck – a face parcimoniosa no retrato da senhora Van Eyck (Figura 18) , a cabeça “aristocrática, rígida e melancólica” de Baudouin de Lannoy (Figura 19); a carranca “assustadora e fechada” de Joris van der Paele (Figura 20) ; a displicência doentia de Arnolfini (Figura 21) e o mistério egípcio do *Leal souvenir* (Figura 22).

Escondida no fundo de todos eles, está o milagre da personalidade explorada ao máximo. Trata-se da caracterização mais profunda possível: podemos vê-la, mas não podemos pronunciá-la. Ainda que Jan van Eyck tivesse sido simultaneamente, o maior poeta de sua época, o segredo que revelava na imagem não teria se aberto para ele nas palavras.

Para o historiador, os poetas não conhecem o vazio, faltam-lhes o “órgão” para o efeito do não dito. É no encontro com os detalhes que o mesmo apego aos pormenores do mundo toma rumos opostos. Ao passo que diante do tema principal de sua obra, na qual lhe foi estabelecida uma rígida convenção, é que o artista tem nos detalhes um campo ilimitado para desenvolver livremente seu entusiasmo criador, nas roupas, nos acessórios, nos cenários, etc. Já na poesia, trata-se do contrário: o poeta é livre quanto ao tema principal, mas o pano de fundo é quase que completamente dominado por convenções. Para quase toda a particularidade existe uma norma de expressão, um modelo, que eles relutavam em abandonar. Flores, o prazer da natureza e alegrias, tristezas e alegrias, todos esses elementos têm suas formas fixas de expressão, as quais o poeta pode lustrar e colorir um pouco, mas não renovar.

³²¹ Ibid, p. 483

³²² Ibid, p. 483.

³²³ Ibid,



Figura 18: Figura 18. Retrato de Margaret Van Eyck, 1439, Jan Van Eyck, óleo em madeira, 32, 6 x 25, 8,cm, Museu de Groeninge, Bruges



Figura 19. Retrato de Baudouin de Lannoy, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 26x20 cm, Staatliche Museen, Berlin



Figura 20: Detalhe do painel da Madona com o Cônego
 Joris van der Paele, Jan Van Eyck, 1436, Museu de
 Groeninge, Bruges.

Mais adiante Huizinga escolhe um prosador, Chastellain, para comparar com a pintura de Van Eyck. Segundo o historiador, em diversos aspectos, a prosa se situa em um meio termo entre a pintura e a poesia. Todos eles compartilham da elaboração irrefreada das particularidades. Entre o artista e o escritor, para Huizinga, há um “parentesco indiscutível, e ao mesmo tempo uma diferença de nível artístico”³²⁴: o pior de Van Eyck é, de certo modo, o melhor de Chastellain. Para elucidar o paralelo entre os dois o autor elege como exemplo o Retábulo de Ghent (Figura 6).

Aquelas vestes pesadas, cheias de um vermelho-escuro, ouro e pedras cintilantes, aqueles ornamentos um tanto pedantes na estante de música, isso representa na pintura a grandiloquência pomposa do estilo literário da corte borguinhã. No

³²⁴ Ibid, p. 496

entanto, enquanto na pintura esse elemento retórico assume um lugar inferior, ele é a essência da prosa de Chastellain. Sua observação crítica e realismo vívido se afogam na maior parte das vezes no fluxo de frases com roupagem esplêndida demais e no clamor das palavras decorativas”³²⁵



Figura 21: Retrato de Giovanni Arnolfini, Jan van Eyck, 1435, óleo sobre madeira, 29x20 cm, Staatliche Museen, Berlim

Para Hui
que a impressio

e na literatura ao
ção expressiva na

³²⁵ Ibid, p. 496



pintura”³²⁶. Nas letras, aquele naturalismo muitas vezes se torna deficiente e as formas padronizadas acabam sendo um entrave para a expressão, “ele permanece isolado, cercado pelas montanhas da retórica árida, enquanto na pintura ele tem o esplendor das flores de uma macieira”³²⁷. Nos momentos em que a prosa agiu sem os obstáculos provenientes das convenções, apenas observando - como ocorreu em alguns momentos de Chastellain, Froissart e Commines - ela pode ser comparada à pintura, mas deve-se fazer uma ressalva quando se trata da descrição literária da natureza.



Figura 22: Leal souvenir, Jan van Eyck, 1432, óleo sobre madeira, 34x19 cm, National Gallery, Londres

³²⁶ Ibid p. 499

³²⁷ Ibid p. 499



Figura 23: Detalhe da Fonte no alto do Retábulo de Ghent, 1430-1432, Jan van Eyck, Museu de Belas Artes, Ghent. Bélgica

Este ponto, que nas belas-artes exerce uma função complementar e não se dá objetivamente, nas letras trata-se de “um meio estilístico consciente, ligada a formas consagradas”³²⁸. Aqui a descrição está ainda dentro da armadura do gênero literário pastoral. Mesmo trazendo algum caráter genuíno, já que surge como “uma reação sentimental ao esplendor sanguíneo e ao egoísmo orgulhoso da realidade”, ela é, sobretudo, “uma postura literária com relação ao assunto principal”³²⁹. Assim, a expressão poética do amor pela natureza é convencional. Naquele grande jogo social da cultura borgonhesa, a natureza era um elemento importante, mas sua reprodução na esfera da literatura está num nível completamente distinto do da pintura. A poesia pastoral ou as descrições da natureza das crônicas não têm comparação com os calendários ou representações dos livros de horas. Segundo Huizinga, o poeta Eustache Deschamps “precisaria ter sido um poeta mais audacioso para alcançar aqui o que os irmãos Limburg souberam expressar nas mais ternas e delicadas manifestações da arte miniaturista”³³⁰. Enquanto a tranquila unidade da imagem permanece perfeita, o olho do poeta vaga ao redor e parece não encontrar um local para repousar. Huizinga não interpreta este fato como uma limitação. Para ele não há, simplesmente, uma visão unificada. A arte poética e a pintura do século XV representam uma diferenciação de status nas suas respectivas relações entre forma e conteúdo:

Na literatura, forma e conteúdo são antigos: na pintura, entretanto, o conteúdo é antigo mas a forma, nova. Na pintura, há muito mais expressão na forma do que ocorre na literatura. O pintor pode colocar toda a sabedoria não articulada na forma: a ideia, o ânimo, a psicologia, ele pode indicar tudo sem precisar se angustiar em transformar as coisas em palavras. A época é primordialmente visual. Isso explica por que a expressão pictórica é superior a literária, uma literatura cuja percepção seja primordialmente visual será falha³³¹

Por sua vez, a prosa tem seus pontos altos na forma. Ela revela o desejo por uma nova expressão, o surgimento da leitura moderna em contraste com a velha apresentação oral, mas é tão escassa de novas ideias quanto a poesia. O exemplo disso é Froissart que, de acordo com

³²⁸ Ibid, p. 504

³²⁹ Ibid, p. 504.

³³⁰ Ibid, p. 507.

³³¹ Ibid, p. 509.

Huizinga, não tem ideias, “apenas imagens dos fatos”³³². Reconhecendo apenas aqueles motivos morais e sentimentos (fidelidade, honra, avidez, coragem, etc), não aproveita da teologia, das alegorias ou mitologia.

Os conceitos de honra e dever vestem a fantasia colorida da ilusão cavaleiresca. O sentimento da natureza crava-se na indumentária do gênero pastoral e o amor, no mais esmagador de todos, a alegoria do *Roman de la Rose*. Sequer uma ideia está nua ou livre. Elas mal podem se mover de outra forma que não seja ir avançando num ritmo calmo dos passos de cortejo infinitos³³³.

A poesia medieval não conhecera o jogo de palavras. Na verdade, ela só jogava com imagens. Mesmo assim, não era em tudo que a pintura levava vantagem sobre as letras. Huizinga explora o atraso da capacidade expressiva pictórica em relação à literatura no que se refere ao cômico, ao sentimental e ao erótico.

Quando se tratou do deboche, as letras foram muito mais eficientes. Neste campo, para Huizinga, sempre que as belas-artes desceram ao nível da caricatura, expressaram um sentimento cômico limitado, já que, reproduzido apenas visualmente, o chiste tende a tornar-se novamente sério. Somente quando há o acréscimo do elemento cômico na representação da vida ou quando ele, nas palavras do historiador, “não passa de um tempero e não o sabor dominante do próprio prato”³³⁴, é que as imagens conseguem acompanhar a expressão do humor nas palavras. Porém, ainda que as cenas de gênero tenham esse elemento cômico, ele é expresso em seu grau menos elevado.

Nessas cenas, toda a elaboração dos detalhes da pintura do século XV transforma-se quase que imperceptivelmente “em narração agradável de banalidades, até tornar-se um gênero em si”³³⁵. Huizinga apresenta a hipótese de que a tradição pictórica do século XVII tenha suas origens nos trabalhos do Mestre Flémalle, de Van Eyck e Robert Campin. O passo de uma visão pictórica em direção à pintura de gênero propriamente é dado quando esses artistas “deixam uma veneziana aberta ou pintam um pequeno aparador ou uma lareira”³³⁶. Mas em tudo isso a comicidade não aparece com a mesma força das cenas de gênero descritas por uma figura como Deschamps, onde toda a enumeração das coisas deixa de ser cansativa, como é no restante da literatura da época.

³³² Ibid, p. 511

³³³ Ibid,...

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid.

Apresentações vivas de costumes burgueses ou longas descrições agradáveis da toalete feminina quebram a monotonia. Em seu longo poema alegórico *L'Espinette amoureuse*, Froissart de súbito encanta o leitor ao enumerar umas boas sessenta brincadeiras infantis que conheceu quando garoto em Valenciennes. (...) Como a gula brilhava quando Deschamps e Villon saboreavam pernis de carneiros macios e suculentos! Quão deliciosamente Froissart descreve os *bon vivants* de Bruxelas que rodeiam o balofo duque Venceslau na batalha de Bäsweilerer; acompanhados de seus pajens com grandes garrafas de vinho presas à sela, com pão e queijo, com tortas de salmão, truta e enguias, tudo isso devidamente enrolado em pequenos guardanapos: assim eles atrapalhavam consideravelmente a ordem os combates³³⁷.

Essas descrições estavam a um passo de um estilo bizarro, burlesco ou, como prefere chamar Huizinga, bruegheliano. Para ele, por mais que a obra de Bruegel tenha surgido somente no século XVI, aquele tom que a caracteriza já era um elemento presente na cultura dos Países Baixos por volta de 1400. A artificialidade do estilo e a roupagem fantástica das alegorias, que muitas vezes conferem um caráter bizarro à literatura deste período, refletem-se nos temas em que o artista deixou sua fantasia correr solta, “como a batalha entre a Quaresma e o Carnaval, a luta entre a Carne e o Peixe”. Tudo isso já estava em “moda na literatura do século XV”³³⁸.

Segundo Huizinga, a literatura também antecipou o realismo “suculento, temperado com humor”³³⁹, que as belas-arts vão desenvolver nos séculos posteriores. A descrição do camponês, de seu trabalho, danças e modo de amar foi entretenimento para a corte borgonhesa. Já o interesse pela figura do maltrapilho, que está presente tanto na pintura como na literatura do século XV, apresenta-se com diferentes concepções. Se nas miniaturas de calendário há sempre um certo destaque nos joelhos gastos dos ceifeiros durante a colheita, ou pinta-se os andrajos dos mendicantes que recebem caridade: o lado artístico dos pobres, isto é, uma sensibilidade pela forma que, para o autor, é fonte da grande linhagem que leva às gravuras de água-forte de Rembrandt, aos jovens mendigos de Murillo e aos moradores de rua de Theophile Steinler. O tratamento desses tipos na literatura é simplesmente uma preocupação com o significado do mendigo, lamentando-o, louvando-o ou amaldiçoando-o. A última atitude era a mais frequente. Naquele momento de miséria, os pedintes eram muitos. Uma massa de miseráveis ocupava as igrejas, causando incômodo aos fiéis que não raramente alimentavam desprezo por eles, especialmente para com os medicantes saudáveis, os *validi*

³³⁷ Ibid, p. 523

³³⁸ Ibid, p. 523-524

³³⁹ Ibid, p. 525.

mendicantes. De acordo com Huizinga, Deschamps não se cansou de “descarregar seu ódio contra os miseráveis; para ele, são todos da mesma laia, hipócritas e impostores que a igreja os açoite, enforque, queime!”³⁴⁰ A descrição compassiva da pobreza foi mais tardia nas letras. Nas belas artes, “a imagem preenchia-se por si com o novo sentimento, na literatura era necessário que um novo sentimento social amadurecido criasse formas de expressão totalmente novas”³⁴¹.

Por outro lado, a expressão do amor na literatura já estava mais consolidada que nas belas-arts. A primeira ostentava um aprendizado de séculos graças a fontes tão diversas como Platão, Ovídio, os trovadores, Dante e Jean de Meun. A pintura permaneceu, para Huizinga, extremamente rudimentar nesse assunto durante o século XV, e esse estado não mudou muito até que no Setecentos, mesmo levando em consideração toda a escassez de obras não sacras preservadas, a “representação do amor só alcançou a descrição do amor em requinte e plenitude de expressão durante o século XVIII. A pintura do século XV não podia ser frívola ou sentimental. Ela ainda não conhece a expressão do lado malicioso”³⁴².

Este lado trata principalmente do erotismo. Huizinga não diz que esse elemento se ausenta por completo nas artes da época, mas para ele é patente a falta de desejo ou o poder de sedução. O historiador exemplifica seu argumento a partir de um painel de 1430 que apresenta a senhorita Lysbet van Duvenvoorde, figura “tão austera e digna”, considerada a doadora de um retábulo, que na bandeirola por ela segurada lê-se *Mi verdriet lange te hopen, Wie is hi die synhert hout open?* [estou cansada de tanto esperar. Onde está aquele que tem o coração aberto?] (Figura, 24). Em geral, segundo o autor, “a pintura conhece os elementos castos e obscenos; para tudo o que se situa entre esses dois extremos não possui meios de expressão. Ela fala pouco da vida amorosa e, quando o faz, é por meio de formas ingênuas e inocentes.”³⁴³

³⁴⁰ Ibid, p. 526

³⁴¹ Ibid., p. 550

³⁴² Ibid, p. 534

³⁴³ Ibid, p.534



Figura 24. Lysbeth van Duvenvoorde, artista desconhecido, c. 1430, óleo em papel velino, 33x21 cm, Rijksmuseum, Amsterdã

Num certo sentido, pode-se dizer que não são somente nesses três pontos (cômico, sentimental e erótico) que as belas-arts encontram limitações. Sempre que dela foi exigido algo além daquela visão imediata e extremamente nítida do natural, a crítica de Michelangelo parece justificada. Segundo o pintor português, Francisco de Hollanda, o mestre renascentista censura a pintura do Norte por conta de sua preocupação com a representação de tudo que existe de maneira exata, mas de maneira nem um pouco seletiva:

Em Flandres, pinta-se com vistas à exatidão exterior ou as coisas que nos podem alegrar e das quais não podemos falar mal, como, por exemplo, santos e profetas. Pintam-se tecidos e alvenaria, a grama verde dos campos, a sombra das árvores rios e pontes, a que se chama paisagens, com muitas figuras deste lado e muitas do outro. E tudo isso, embora agrade a certas pessoas, é feito sem razão nem arte, sem simetria e proporção, sem escolha habilidosa sem ousadia e, finalmente, sem

substância nem vigor.³⁴⁴

O detalhe era o caminho pelo qual aqueles que criavam imagens exerciam certa liberdade criativa. Longe de se tratar de uma tentativa da aplicação do ideal de harmonia clássica, o que se levava adiante era aquela elaboração irrefreada das particularidades do mundo visível. Apesar de Huizinga acreditar que no século XV o espírito novo da Renascença soprava por todo lado, a recepção da juventude eterna da Antiguidade e a renúncia do aparato totalmente gasto da expressão do pensamento medieval não surgiu como uma revelação súbita. Olhar por essa perspectiva é inverter o sentido em que muitas vezes foi encarado o Renascimento na cultura franco-borgonhesa e na própria Itália. Muitos historiadores esqueceram que até mesmo a base da vida cultural italiana do século XV “ainda continuava sendo genuinamente medieval, e até nas próprias mentes renascentistas os traços medievais estão sulcados muito mais fundo que normalmente se acredita”³⁴⁵.

Para Huizinga, o que chama mais a atenção é que a novidade chega como forma exterior antes de tornar-se, de fato, o novo espírito. O culto ao clássico se dá em meio às velhas percepções e relações de vida. No Norte, por volta de 1400, o humanismo foi introduzido pelo esforço de um círculo de pessoas letradas em observar o latim puro e a sintaxe clássica. Religiosos e magistrados como Jean de Montreuil, Nicolas de Clàmanges, Pierre e Gontier Col, Ambrosius de Millius expressam perfeitamente essa condição. Eles trocam belas e orgulhosas cartas humanistas que nada devem aos produtos tardios do gênero medieval: seja na generalidade vazia de pensamento, na afetação pesada, na sintaxe forçada e na expressão incerta, ou também no prazer das futilidades. Huizinga diz que, para os franceses, seguir a Antiguidade não foi uma atitude tão fácil quanto era para os italianos nascidos sob o céu da Toscana ou à sombra do Coliseu. A distinção principal entre o surgimento do humanismo nesses dois lugares é que o movimento na França não se constituiu enquanto esforço ou estado de espírito, mas sim como gosto e erudição.

Assim como Jan van Eyck, que às vezes coloca formas arquitetônicas clássicas em suas cenas puramente medievais, os escritores buscavam incorporar traços clássicos, ainda que meramente formais e decorativos. Os cronistas experimentam a força desses elementos discursivos sobre as questões do Estado e de guerra em *contiones*, no estilo de Lívio, ou mencionam sinais milagrosos, *prodigia*, porque Lívio também

³⁴⁴ HOLLANDA, apud ALPERS, S. A arte de descrever: A arte holandesa do século XVII, São Paulo, Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 1999. p. 34.

³⁴⁵ HUIZINGA, J. O outono da Idade Média, p. 553-554

fez³⁴⁶.

É justamente nessa condição superficial que Huizinga acredita ver melhor a passagem entre o Medievo e o Renascimento. Para ele, “quanto mais desajeitada for a aplicação das formas clássicas, mais instrutivo será para estudarmos a transição da Idade Média para a Renascença”³⁴⁷. Assim, para o autor, não há uma correspondência entre a nova forma e o novo espírito. Do mesmo modo em que os pensamentos da época que se aproximava podiam se expressar nos trajes medievais, também ideias mais caracteristicamente medievais podiam surgir “em métrica sáfica, como todo um cortejo de figuras mitológicas”³⁴⁸. O historiador pretende deixar claro o quanto o classicismo e o espírito moderno são duas coisas completamente distintas. Para ele, o classicismo literário “é uma criança que já nasceu velha”, já que o significado da Antiguidade para a renovação da *belle literature* “não foi muito maior do que o das flechas de Filocreto”. O classicismo aqui parece ter sido muito mais uma restrição do que um pré-requisito para o desenvolvimento da simplicidade e da pureza. Já nas ciências e nas artes, o cenário é bem diferente. Segundo Huizinga, para ambos:

(...) a pureza da imaginação e da expressão da Antiguidade, a sua vasta abrangência de interesse, o domínio da vida e compreensão do homem que tinham os antigos foram muito mais que um cajado no qual se apoiar. Nas belas-artes, vencer o supérfluo, o exagerado, o distorcido, a careta e a curva do estilo flamboyant foi obra da Antiguidade. E no terreno intelectual, ela foi ainda mais imprescindível e mais fértil³⁴⁹.

Para o historiador, será somente quando o tom da vida mudar ou, se aproximando da metáfora do título original em holandês, quando a maré da mortal decadência da vida se inverter e um vento fresco e agradável começar a soprar”,³⁵⁰ é que se recupera a glória do mundo antigo.

Em resumo, *O outono da Idade Média* apresenta linhas gerais da visão de mundo medieval que, desenhadas entre o século XII e XIII, criaram um sistema fechado que os dois séculos seguintes – especialmente o século XV – manifestam uma maior elaboração, refinamento, detalhamento e implementações cada vez mais meticulosas. O modo de vida aristocrata, com seus códigos de honra e lealdade cavaleiresca, festivais, juramentos solenes,

³⁴⁶ Ibid, p.557

³⁴⁷ Ibid, p. 558.

³⁴⁸ Ibid, p. 566

³⁴⁹ Ibid,.

³⁵⁰ Ibid.

torneios, duelos e amor cortês, foi constantemente sobrecarregado por ambições cada vez maiores e regras, distinções e preceitos. Pode-se dizer que o mesmo se aplicou à religião, à igreja, às ordens religiosas e aos movimentos leigos, que se comprometeram seriamente em tornar o sagrado acessível em cada detalhe.

A definição do realismo pictórico como um elemento da civilização medieval tardia, proposta por Huizinga, representou uma virada importante na discussão da pintura do século XV, mas introduziu um novo problema, que, talvez, o próprio autor era incapaz de resolver ou ainda não estava completamente consciente de sua dimensão. Se a arte religiosa medieval deu forma a complexos programas teológicos destinados a tornar acessível o sagrado, ela poderia ser considerada, de fato, realista? O historiador explicou detalhadamente como o pensamento religioso foi determinante para criar uma elaborada interpretação simbólica do mundo onde praticamente tudo se tornava símbolo ou alegoria e uma alusão à história da salvação poderia ser vista nos objetos mais insignificativo.

Esse modo de pensar se refletiu na pintura e contribuía para interpretações mais complexas das obras de arte. Enquanto na primeira edição de *O outono da Idade Média*, Huizinga descreveu as ratoeiras na oficina de São José, no tríptico de Merode (Figura 25) como um elemento que aproximava o trabalho à tradição da pintura de gênero do século XVII³⁵¹, no entanto, na quarta impressão do livro, acrescentou uma nota apontando que este motivo poderia se referir a uma passagem em *Sententiae* de Petrus Lombard (III, Dist.19), que diz que Deus fez uma ratoeira para o diabo, “usando a carne humana de Cristo como isca”³⁵². Dez anos mais tarde, Meyer Schapiro publicou uma interpretação do Altar de Merode baseada em uma citação de um Sermão de Santo Agostinho que se tornou famosa, embora contestada nos anos de 1960 pelo fato das ratoeiras que ele se referiu na imagem, na bancada e da tábua perto da janela, serem, na verdade, plainas de carpintaria. Essa problemática pode ser inserida nas discussões em torno do que ficou conhecido no campo da História da Arte como *disguised symbolism* (simbolismo disfarçado), termo cunhado pelo historiador da arte, Erwin Panofsky.

A indagação desse simbolismo era sustentada pelo método iconográfico de Panofsky, que envolvia uma tentativa sistemática de determinar e explicar o assunto e as referências

³⁵¹ KRUL, W. *Objects and questions, op cit*, p. 289.

³⁵² HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*, p. 521, nota 1.

simbólicas associadas a uma obra de arte, em comparação com outros exemplos ou tradições visuais e literárias, o que o autor chamou de análise iconográfica. O significado do simbolismo pode ser explicado por uma investigação do contexto histórico original da obra de arte. Pode-se querer explicar como suas referências simbólicas revelam uma personalidade artística ou definem uma posição religiosa ou filosófica específica. Também é possível tentar determinar de modo mais geral a maneira pela qual essas referências elucidam a mentalidade subjacente de uma cultura ou época. Isso é o que Panofsky chamou de interpretação iconológica. Em 1934, o historiador publicou sua primeira tentativa de uma leitura simbólica da pintura dos Países Baixos em *Jan van Eyck's Arnolfini portrait*, onde tratou de encarar o quadro como um retrato de casamento e chamou a atenção para a inscrição *Johanes de Eyck fuit hic*. Questões que posteriormente foram consideradas por Huizinga, que dedicou notas explicativas na quarta edição de *O outono da Idade Média*.

Ainda que o trabalho de Panofsky não poderia trazer grandes consequências para o juízo de Huizinga, – já que, como lembra Antom van der Lem, o historiador holandês “já havia sugerido a possibilidade de um pintor às vezes ter de se orientar pelos desejos muito exigentes de um 'beato leigo' que igualmente bem poderia ser um contratante com qualificação teológica”³⁵³ –, não devemos esquecer que os interesses desses autores estavam em lugares muito diferentes. Em vez de aprofundar naquele simbolismo do século XV, que tantas vezes Huizinga definiu como desgastado ou até trivial, o que chamava sua atenção não era o conteúdo teológico que em um primeiro momento salta aos olhos do observador. Todas aquelas imagens - os anjos, os santos, as madonas, ou a figura majestosa de Deus no Retábulo de Ghent - no fundo, eram a expressão do desejo mundano da exibição, que também caracteriza a época. Ele valorizou esses temas não como símbolos específicos, mas como inserções ou encarnações dos desejos pela eternidade ou por uma realidade mais bela na vida terrena. O outono da Idade Média, apesar de se posicionar no debate contra o caráter moderno-realista atribuído à pintura dos Países Baixos, não tomou partido nas interpretações que levam em conta o elemento simbólico dessa manifestação artística, que ocuparão as gerações seguintes durante boa parte do século XX.

³⁵³ VAN DER LEM, Como surgiu O Outono da Idade Média. In: HUIZINGA, J. O Outono da Idade Média, op.cit., p. 617..



Figura 25. Retábulo de Meróde (painel direito) Mestre de Flémalle, c. 1427, óleo em madeira, 64,1 x 117,8 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

CONCLUSÃO

Da rica comparação entre a literatura e a arte, Huizinga apresenta um campo de discussões frequentemente ofuscado pelos debates acerca da fronteira entre a Idade Média e o Renascimento ou o caráter nacional da pintura nórdica. A contradição que o interessado contemporâneo na arte e na cultura do século XV poderia facilmente constatar quando se depara com os efeitos das descrições pormenorizadas das situações da vida na obra dos cronistas e poetas da época, em oposição à atitude análoga dos pintores, é que, com o passar do tempo, parece que os últimos perderam muito menos de seu sabor original. A controvérsia se daria, segundo Huizinga, apenas no campo dos efeitos das duas expressões já que, para ele, tanto os que escreviam quanto os que pintavam estavam sujeitos ao mesmo impulso: a ornamentação irrefreada da representação da realidade.

No caso específico das imagens, a questão para o historiador não era somente que o velho “gosto” das pinturas tenha sido conservado até sua época, mas sim que o século XX também possui um apetite diferente. Nesse momento, mais do que antes, as imagens parecem colaborar decisivamente para saciar o desejo humano de se relacionar com o passado de forma mais espontânea e intensa que as proposições dos historiadores comprometidos com uma História científica. O desenvolvimento da disciplina, cujos métodos cada vez mais complexos e ditos racionais concebiam o conhecimento histórico essencialmente enquanto atividade intelectual, construindo vínculos estritamente mentais com as realidades pretéritas, as relações entre os eventos poderiam ser regidas por leis causais ou orientadas por uma lógica que ordenou toda a realidade do passado remoto ao presente.

Baseadas em documentos oficiais e estatísticas, essas ideias não raramente criavam conceitos que se distanciavam de questões profundas e atemporais da experiência humana na história, como o amor, o ódio, o medo, a coragem, os sentimentos religiosos e mundanos. Diferentes das fontes da História positivista, as imagens traziam a viabilidade de sentir, ainda que de forma parcial, o drama da trajetória humana. Se em 1905 Huizinga expressa a convicção de que a experiência de “ver” o passado através das artes já era mais difundida ou mais popular que aquela oferecida pela leitura do trabalho dos historiadores, na década seguinte seu esforço será em apontar o quanto a esfera das representações e dos sonhos não só

podem ser objeto de estudo como trazem consigo dimensões do passado que envolvem uma relação com o conhecimento que ultrapassa o intelecto e chega, com frequência, aos sentidos.

Para Johan Huizinga, o conhecimento vivo do passado só é possível na medida em que a História se torne imagem. Enquanto tal, não pode se constituir de grandes abstrações ou esquemas gerais. Na condição de imagem, deve ostentar formas expressivas para que a humanidade possa vê-la e senti-la, e ao passo que é viva está em constante mudança: nasce, cresce, morre e, de repente, renasce. Esses dramas que homens e as mulheres encenaram e reencenaram durante séculos em todo o mundo, foram paulatinamente marginalizados pela cultura ocidental, que tentou substituí-los pelo culto à razão e ao progresso. Vista pela perspectiva de uma crítica à racionalidade ocidental moderna, que privilegiava a mente em detrimento dos sentidos, o desenvolvimento das ideias do jovem Huizinga - que no fim do século XIX escreveu a tese *A expressão das sensações de luz e som nas línguas indo-germânicas*, baseada mais em obras literárias que na pesquisa filológica - até o consagrado historiador da cultura, autor de *O outono da Idade Média* e *Homo Ludens*, parece-nos muito mais coerente: talvez, o que lhe interessou durante toda sua carreira foram as experiências sinestésicas da vida, aquelas que parecem tão difíceis de serem apreendidas pela razão e representam sempre um grande desafio à linguagem, mas que se presentificam com frequência nas artes e nas tardes de domingo.

FONTES

Fontes Principais

1905: O elemento estético das representações históricas:

HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas. Prismas: Revista de Historia Intelectual, n. 9, p. 91-107, 2005

HUIZINGA, J. The Aesthetic Element in Historical Thought. In: Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays. London: Collins, 1968.

HUIZINGA, J. L'elemento estetico delle rappresentazioni storiche. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

1915: Os ideais históricos de vida:

HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

1912: Sobre a Pré-História da Consciência nacional holandesa:

HUIZINGA, J. Sobre la conciencia nacional holandesa. In: El concepto de la Historia. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2005.

1916: A arte dos Van Eyck na vida de seu tempo

HUIZINGA, J. L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993

1919: O outono da Idade Média

HUIZINGA, J. O Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac & Naify, 2010

HUIZINGA, J. O Declínio da Idade Média. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996 (versão abreviada)

HUIZINGA, J. The Waning of the Middle Ages. London: Penguin Books, 1965. (versão abreviada)

Demais Fontes

1920: O problema do Renascimento.

HUIZINGA, J. El problema del Renacimiento. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

HUIZINGA, J. Il problema del Rinascimento. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993

1921: Dois lutadores com o anjo

HUIZINGA, J. Two Wrestlers with the angel. In: Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays. London: Collins, 1968.

1921: O Significado Político e Militar das Ideais cavaleirescas no final da Idade Média

HUIZINGA, J. The Political and Military Significance of Chivalric Ideas in the Late Middle Ages. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

1921: A figura da Morte em Dante

HUIZINGA, J. La Figura de la Muerte en Dante. In: El concepto de la historia y outros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

1923: A Santa de Bernard Shaw

HUIZINGA, J. La Santa de Bernard Shaw. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

1924: Erasmo

HUIZINGA, J. Erasmo. Barcelona: Ediciones del Zodíaco, 1946

1925: Hugo Grotius e o seu tempo

HUIZINGA, J. Grotius and his Time. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

HUIZINGA, J. A la memoria de Hugo Grocio. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

1925: Clio e Melpomène

HUIZINGA, J.; JOLLES, A. Clio et Melpomène. Textes presentes et traduit par Silvia Contarini, Poétique, n. 100, p. 487-505, 1994.

1926: A Influência da Alemanha na cultura holandesa

HUIZINGA, J. La Influencia de Alemania en la cultura holandesa. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (versão abreviada)

1927: Vida e Pensamento na América

HUIZINGA, J. Life and Thought in America. In: America. A Dutch historian's visión from afar and near. Harper Torchbooks, New York: Harper and Row, 1972

1929: A Tarefa da História da Cultura

HUIZINGA, J. Problemas de Historia de la Cultura. In: El concepto de la historia y otros ensayos.

HUIZINGA, J. The Task of Cultural History. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

HUIZINGA, J. Il compito della storia della cultura. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

1929: Renascimento e Realismo

HUIZINGA, J. Renacimiento y Realismo. In: El concepto de la historia y outros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

HUIZINGA, J. Renaissance and Realism. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

HUIZINGA, J. Rinascimento e Realismo. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

1929: Sobre a Definição do Conceito de História.

HUIZINGA, J. En torno a la definición del concepto de Historia. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

HUIZINGA, J. A Definition of the Concept of History. In: KIBANSKY, R.; PATON, H. J. Philosophy of History: The Ernst Cassirer Festschrift. New York: Harper Torchbooks, 1963.

1929: Pequeno Colóquio sobre temas do Romantismo

HUIZINGA, J. Pequeño Coloquio sobre temas del Romantismo. In: El concepto de la historia y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

1931: O Estado Borgonhês: suas relações com a França e as origens de uma nacionalidade neerlandesa. (Curso apresentado na Universidade de Sorbonne entre 1930-1931)

HUIZINGA, J. L'Etat Bourguignon, ses rapports avec la France, et les origins d'une nationalité néerlandaise. In: Verzameld werk II. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, 1950.

1932: A Fisionomia moral de Felipe, o Bom

HUIZINGA, J. La fisionomia morale di Filippo Il Buono. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

HUIZINGA, J. La physionomie morale de Phillipe, le Bon. In: Verzameld werk II. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, 1950.

1933: John de Salisbury: um espírito pré-Gótico

HUIZINGA, J. John of Salisbury: a pre-Gothic mind. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

1933: Discurso sobre o futuro do espírito europeu

HUIZINGA, J. Discours sur l'avenir de l'esprit européen. In: Verzameld werk VII. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, 1950.

Disponível em: http://www.dbnl.org/tekst/huiz003gesc03_01/colofon.php

1933: A Holanda como Mediadora entre a Europa Ocidental e Central

HUIZINGA, J. The Netherlands as Mediator between Western and Central Europe. In: Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays. London: Collins, 1968.

1934: Imagem da Natureza e Imagem da História no Setecentos

HUIZINGA, J. Immagine della natura e immagine della storia nel Settecento. In: Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

1934: Sobre o Estado Atual da Ciência Histórica

HUIZINGA, J. Sobre el estado actual de la Ciencia Histórica. Tucumã: Ed. Cervantes, 1934.

HUIZINGA, J. La scienza storica. Roma-Bari: Editori Laterza, 1979.

1935: A Formação do Tipo Cultural Holandês

HUIZINGA, J. La formazione del tipo culturale olandese. In: Verzameld werk II. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, 1950.

1935: Abelardo

HUIZINGA, J. Abelardo. In: *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

1935: Nas sombras do Amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo

HUIZINGA, J. *Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo*. Coimbra: Ed. Armênio Amado, 1944.

HUIZINGA, J. *In the shadows of tomorrow. A diagnosis of the spiritual distempers of our time*. London & Toronto: William Heinemann Ltd, 1936.

HUIZINGA, J. *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*. Barcelona: Ediciones Península, 2007.

1935: O Espírito dos Países Baixos

HUIZINGA, J. *The Spirit of the Netherlands*. In: *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays*. London: Collins, 1968.

1936: Em Comemoração a Erasmo

HUIZINGA, J. *In Commemoration of Erasmus*. *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959.

1936: O que Erasmo não compreendia

HUIZINGA, J. *C'est qu'Erasmus ne comprenait pas*. In: *Verzameld werk VII*. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, 1950.

1937: O Homem e a Cultura

HUIZINGA, J. *L'uomo e la cultura*. Firenze: La Nuova Italia, 1948. 1938: *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: a study of the play element in culture*. Boston: The Beacon Press, 1950.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 2010.

1938: Apêndice

HUIZINGA, J. Appendice. In: La scienza storica. Roma-Bari: Editori Laterza, 1979. 1939:

Comparação entre a Holanda e a Noruega

HUIZINGA, J. Norway and the Netherlands compared. In: SICKING, L.; BLES, H.; BOUVRIE, E. (ed.). Dutch Light in the “Norwegian Night”: maritime relations and migration across the North Sea in early modern times. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004.

1940: Patriotismo e Nacionalismo na História europeia

HUIZINGA, J. Patriotism and Nacionalism in European History. Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959. 1941: A Civilização Holandesa no século XVIII

HUIZINGA, J. Dutch Civilization in the Seventeenth Century. In: Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays. London: Collins, 1968.

HUIZINGA, J. La civiltà olandese del Seicento. Le immagini della storia. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

1943: Sobre a deformação da História

HUIZINGA, J. *History changing form*, Journal of History of Ideas. vol.4, n.2, p. 217- 233, Apr., 1943.

1943: Meu caminho para a História

HUIZINGA, J. *My path to history*. In: *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959

1945: O Mundo em ruínas

HUIZINGA, J. *Lo scempio del mondo*. Milão: Bruno Mondadori, 2004. 1991: Correspondências publicadas por Anton van der Lem e Leon Hansenn.

HUIZINGA, J. *Briefwisseling*, vol I, II, III. Utrecht: Tjeenk Willink, 1991.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALPERS, S. A arte de descrever: A arte holandesa do século XVII, São Paulo, Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 1999.

AINSWORTH, M. W., Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A critical look at the current methodologies, Nova Iorque, Metropolitan Museum of art, 1998

_____, Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: Case Studies from Van Eyck Through Gossart, Turnhout, Brepols, 2017.

_____, Petrus Christus Renaissance Master of Bruges. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994

ANKERSMIT, F. A. Huizinga on Historical Experience. In: *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

ANTONI, C. Johan Huizinga. In: *From History to Sociology: The Transition in German Historical Thinking*. London: Merlin Press, 1959.

ARIÈS, P. Huizinga et les themes macabres. In : *Essais sur l'histoire de la mort em Occident du moyen âge à nous jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1975. p. 98-114

ASTON, M. Huizinga's Harvest: England and the Waning of the Middle Ages, *Medievalia et humanistica*, n. 9, p. 1-24, 1979

AUBERT, E. A História em trajes de brocado. Forma, tempo e processo em Johan Huizinga e Herbert Grundman, *Revista Signum*, vol. 12, n. 1, 2011.

BAXANDALL, M. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida – Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

BAZIN, G., História da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1)

BOER, W. Prefazione all'edizione italiana. In: HUIZINGA, J. *Le immagini della storia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, p. XIII-XLV, 1993

BOUWSMA, W.J. *The Waning of Middle Ages by Johan Huizinga*, Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences, vol. 103, n. 1, p.35-43, 1973.

BOUWSMA, W.J. *The Waning of the Middle Ages Revisited*. In: A Usable Past: Essays in European Cultural History. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1970.

BURCKHARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *L'Arte Italiana del Rinascimento*. Volume II. Pittura: i generi. (A cura de Maurizio Ghelardi.) Venezia: Marsilio Editori, 1992.

BURKE, P. *Huizinga, profeta de "sangue e rosas"*. In O outono da Idade Média. São Paulo: Cosac & Naify, 2010

CARPEAUX, O.M. *O testamento de Huizinga*. In: Sobre letras e artes. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 96-101, 1992.

CARPEAUX, O.M., *História concisa da Literatura alemã*,. São Paulo, Faro Editorial, 2013.

CARTA, P. *Politica e Morale ne "La Crisi della Civiltà" di Johan Huizinga*, Laboratoire italien, n. 6, p. 213-236, 2006.

CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história da arte social*. Tradução Franklin de Mattos: coordenação Sérgio Miceli – São Paulo; Companhia das Letras, 2006.

_____. *Premesse all'edizione italiana, in Wackernagel, M. Il Mondo Degli Artisti Nel Rinascimento Fiorentino: Committenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma. Carocci, 2001

CHALLÉAT, C. *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902*. In: Medioevo/Medioevi Un secolo di esposizioni d'arte medievale, org: CASTELNUOVO E., MONCIATTI A. Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2008.

CONTARINI, S. *Nello specchio di Van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga*, Intersezioni, vol. 11, n. 1, p. 161-180, 1991.

COLIE, R.L. *Johan Huizinga and the task of Cultural History*, American Historical Review, vol. 69, n. 3, 1964.

DAMAS, N.D. *A Europa em Jogo: as críticas de Johan Huizinga à cultura de seu tempo (1926- 1945)*. Rio de Janeiro: 2008. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

- _____. A morfologia histórica de Johan Huizinga e o caráter pragmático do passado. História da Historiografia, n. 4, p. 234-254, 2010.
- _____. As formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- DIAS, JMN.. O grande jogo do porvir: a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Rio de Janeiro Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007,
- ECO, U. Huizinga e o Jogo. In: Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, s/d.
- FALBEL, Nachman. Resenha de O outono da Idade Média. Politeia: História e Sociedade, v. 11, n. 1, p. 261-266, 2011
- FERNANDES, C. S. Jacob Burckhardt (1818-1897) in: A constituição da História como Ciência: de Ranke a Braudel/ org; Julio Bentivoglio, Marco Antônio Lopes – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- _____. As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848). Rev. Bras. Hist. vol.25 no.49 São Paulo Jan./June 2005.
- GASTALDO, E.; HELAL, R. **Homo ludens e o futebol-espectáculo.** Revista Colombiana de Sociología, v. 36, n. 1, p. 111-122, 2013.
- GHELARDI, Maurizio. **Introduzione.** BURCKHARDT, Jacob. **L'Arte Italiana del Rinascimento.** Volume II. Pittura: i generi. (A cura de Maurizio Ghelardi.) Venezia: Marsilio Editori, 1992.
- HAND, J.; WOLFF, M.; Early Netherlandish Painting: Cambridge University Press 1986
- HASKELL, F. Art and History: the legacy of Johan Huizinga. In: History and Images: Towards a New Iconology/ org: BOLVIG, A. & LINDLEY. Tourhout, 2003, Brepols Publishers
- HAYUM A. The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: scholarly fallout and art historical reflections, Journal of Art Historiography . University of Birmingham , 2014
- HUGENHOLTZ, F. The Frame of Masterwork. In: KOOPS, W.R.H.&PLAATS, G. (Orgs.) Papers delivered to the Johan Huizinga Conference, Groningen, 11-15. Dezembro 1972, The Hague, 1973

HUYSMANS, J. K., Às avessas, Penguin, São Paulo, 2011.

HUYSMANS, J.K, Against the grain, Rosings Digital Publications, 2013.

HUYSMANS, J.K, The Damned (Là-Bas), FeedBooks. 2007

HUYSMANS, J.K. Là-Bas (Down There), Project Gutenberg, 2004.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA , Contribuição para uma definição situacionista de jogo (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

JARDINE, L., The afterlife of Homo Ludens: From Johan Huizinga to Natalie Zemon Davis and Beyond, in: JARDINE, L., Temptations in the archives: Essays in Golden Age Dutche Culture, Londre, UCL Press, 2015.

KRUL, W. In the mirror of Van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages, Journal of Medieval and Early Modern Studies, n. 27, vol. 3, p. 353-384, 1997.

_____. Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum, Bulletin van het Rijksmuseum, Jaarg. 43, Nr. 4 (1995), pp. 308-316: Rijksmuseum Amsterdam

_____. Realism, Renaissance and Nationalism, in: Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

LEM, A Como surgiu O Outono da Idade Média. In: HUIZINGA, J. O Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

MENEGUELLO, C., Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana, São Paulo, Annablume; Fapesp, 2008

PÄCHT, O. Van Eyck: And the Founders of Early Netherlandish Painting. Bristol, ISD, 1994.

PANOFSKY, E. História da Arte como disciplina humanística. In: O Significado nas Artes Visuais. Lisboa: Editorial Presença, p. 15- 29, 1989.

PANOFSKY, Jan van Eyck's Arnolfini portrait, The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 64, No. 372. Março 1934.

PAULA, J.A., Lembrar Huizinga. Revista Nova Economia, v. 15, n. 1, p. 141 148, 2005

PETERS, E. & SIMONS, W. The new Huizinga and the Old Middle Ages, Speculum, Vol. 74, No. 3 (Jul., 1999), pp. 587-620 Published by: Medieval Academy of America

RIDDERBOS, B. *Objects and questions*, in: Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research, Org: RIDDERBOS, B; VAN BUREN, A.; VAN VEEN, H. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

RODENBACH, G. *Bruges-la-Morte*, Editions du Boucher, Paris, 2005

ROSENWEIN, B.H., *Even the Devil (Sometimes) has feelings: Emocional communities in Early Middle Ages*, The Haskins Society Journal: Studies in Medieval History, The Boydell Press, 2013,

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Iluminuras, São Paulo 1989.

ZIELONKA, A. *Huysmans and Grünewald: the discovery of Spiritual Naturalism*, Nineteenth-Century French Studies Vol. 18, No. 1/2 (Fall-Winter 1989-1990), pp. 212-230.